الرواية والسلطة

د.محمد السيد إسماعيل

الكتاب: الرواية والسلطة

الكاتب: د.محمد السيد إسماعيل

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

إسماعيل، محمد السيد
الرواية والسلطة/ د.محمد السيد إسماعيل
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٣٢٣ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٦ – ٦٢٨ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٥٠٣٦ / ٢٠٢٢

الرواية والسلطة

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

لا تزال "الرواية" – كما كانت منذ نشأتها – تمثل – بتقنياتها الفنية الخاصة – ما كان يمثله "الشعر" قديماً؛ حيث برزت بوصفها الفن الأدبى الأول الذى يسجل "أيام" العرب المحدثين؛ وأضحى "الروائى" – شبيه الشاعر القديم – "هو المؤرخ الحقيقى لكثير من أحداث الأمة وقضاياها"[١]

لكن الجديد الذى يمكن ملاحظته على "الرواية" فى عقودها الأخيرة هو سعيها إلى "تأمل ثورات العالم الثالث والبحث عن عوامل نجاحها المبدئى ثم تدهورها وهزيمتها فيما بعد"[٢] ولا شك أن تأمل "الرواية" لهذه "الثورات" فى حالَى نجاحها ثم تدهورها قد جعل من "السياسة" " محوراً فكرياً من أهم العناصر التى تعتمد عليها الرواية المعاصرة وأياً ما كان نوع الإطار الاجتماعى الذى يكشف عنه عالم الرواية اليوم فإن الذى لا شك فيه؛ هو هذه الظاهرة الأدبية اللافتة ألا وهى اقتحام السياسة البارز وتمكنها من أن تشغل حيزاً واضحاً داخل بنية الرواية"[٣] وليس فى هذا الاقتحام من جانب "السياسة" لفن"الرواية" غرابة؛ فالرواية – بحكم طبيعتها الفنية – فن موضوعى؛ وبهذه الصفة تصبح أكثر الفنون قدرة على الاقتراب من "السياسة" ليس بوصفها أفكاراً وتصورات وآراء؛ بل من خلال تجسداتها الاجتماعية؛ وانعكاساتها فى الواقع اليومى بعد أن أصبحت " السياسة " همَّ المواطن العربى الأول والمسئولة عن تحديد مصيره وطبيعة حياته ومستوى معيشته.

إن كل ما سبق يؤكد أهمية اختيار " الرواية " و " الرواية السياسية " – على وجه التحديد – موضوعاً لهذه الدراسة؛ بالإضافة إلى أسباب أخرى عديدة يمكن أن أذكر منها:

---

(١)الرواية السياسية " د. طه وادى صـ ٩ دار النشر للجامعات المصرية ١٩٩٦.

(٢) " الرواية ديوان العرب " د.على الراعى مجلة " القاهرة " صـ ١١٢ ع ١٠٦ يونيو ١٩٩٠

(٣) " دراسات فى نقد الرواية " د. طه وادى صـ ٢٢٣ هيئة الكتاب ١٩٨٩.

- اتجاه أغلب الدراسات السابقةّ إلى تناول " روائى " واحد؛ ويمكن التمثيل على ذلك بالدراسات العديدة التى كتبت عن " نجيب محفوظ " و" جمال الغيطانى"و"صنع الله إبراهيم "و" مجيد طوبيا "و"يوسف القعيد "و"عبد الحكيم قاسم.
- اقتصار كثير من الدراسات السابقة على دراسة عنصر " فنى " واحد عند مجموعة من الروائيين مثل الدراسات التى تتناول عنصر " المكان " أو " الزمان " أو " الشخصية " وغيرها من العناصر الفنية.
- اتجاه أغلب الدراسات السابقة إلى معالجة ظاهرة " موضوعية " واحدة داخل مجموعة من الروايات مثل الدراسة التى تتناول – على سبيل المثال – أثر " هزيمة يونيو " أو " نصر أكتوبر" على الرواية المصرية.

إن كل ما سبق قد أبعد هذه الدراسات – على أهميتها – عند تقديم " رؤية " شاملة لكافة المحاور الموضوعية والعناصر الفنية الروائية؛ ومحاولة رصد جوانب التأثير المتبادلة بينهما؛ هذا إلى جانب ابتعاد هذه الدراسات عن بحث " الرواية السياسية " تحديداً بوصفها توعاً روائياً مواصفاته الموضوعية والفنية [١]

كان من الطبيعى بعد اختيار " الرواية السياسية " موضوعاً – الاقتصار على دراسة هذه " الرواية " داخل " قطر " محدد وفى فترة " زمنية " محددة؛ فاخترت " الرواية السياسية فى مصر " فى هذه الفترة ووفرة نماذجها بالقياس إلى الأقطار العربية الأخرى مما يوجب دراستها منفردة فى مستوييها الموضوعى والفنى ورصد جوانب التأثير المتبادل بينهما.

- توفر مجموعة من الدراسات الهامة حول الرواية فى كثير من الأقطار العربية فى مراحلها الأخيرة مما يجعل الحاجة إلى دراسة " الرواية السياسية فى مصر " فى أحدث عقودها أكثر إلحاحاً.

---

[1] سوف أشير لاحقاً إلى الدراسات السابقة الخاصة بـ " الرواية السياسية " موضحاً ما أمكننى إضافته من خلال هذه الدراسة.

- تواتر الأحداث السياسية فى مصر والعالم العربى فى فترة البحث مثل: نصر " أكتوبر " ١٩٧٣، و " اتفاقيات كامب ديفيد ١٩٧٧، الحرب الطائفية اللبنانية (١٩٨٠ – ١٩٨٦)، بروز ظاهرة الإرهاب الدينى فى مصر وفى بعض الأقطار العربية؛ اتفاقيات" أوسلو " ١٩٩٣ ومحاولات حل الصراع العربى الإسرائيلى سلمياً ودخول كل هذه الأحداث محوراً أساسياً فى " الرواية السياسية المصرية "؛ هذا بالإضافة إلى معالجتها لما وقع من أحداث سياسية سابقة مثل : ثورة " يوليو " وأزمة "مارس " وهزيمة " يونيو ".. إلخ

***

يبقى الآن – قبل الحديث عن أبواب الدراس وفصولها وما أمكنها إضافته – أن أشير إلى أهم الكتب السابقة فى هذا الموضوع وهذه الكتب – فى حدود ما توصلت إليه – هى :

١- " الرواية السياسية – دراسة نقدية فى الرواية السياسية العربية " للأستاذ أحمد مُحَّد عطية مكتبة مدبولى ١٩٨١.

٢- "ثلاثية الرفض والهزيمة " للأستاذ محمود أمين العالم دار المستقبل العربى ١٩٨٥.

٣- "أساليب السرد فى الرواية العربية" د. صلاح فضل دار سعاد الصباح ١٩٩٢.

٤- "الرواية السياسية" د.طه وادى دار النشر للجامعات المصرية [1] ٩٦

٥- " الرواية السياسية فى الرواية الواقعية فى مصر ١٩٦٥ – ١٩٧٥ " للدكتور / حمدى حسين، مكتبة الآداب ١٩٩٤.

- والكتاب الأول " الرواية السياسية... " لأحمد مُحَّد عطية لا يقتصر على الرواية المصرية – كما هو واضح من عنوانه – بل يتجه إلى دراسة الرواية العربية بصورة

---

[1]. نشرت أبحاث هذا الكتاب فى تواريخ سابقة على تاريخ مناقشة موضوع الكتاب اللاحق لنيل درجة الدكتوراه بآداب القاهرة ولذا وجب مناقشة هذا الكتاب أولاً.

عامة فى تعبيرها عن ثلاث قضايا فقط هى : أزمة الحرية؛ المقاومة الوطنية؛ القضية الفلسطينية من خلال اختيار بعض النماذج الروائية المعبرة عن هذه القضايا.

ونلاحظ على هذا الكتاب ما يلى :

١– عدم تحديد مفهوم " الرواية السياسية " تحديداً واضحاً على نحو ما سنناقش ذلك لاحقاً.

٢– غلبة المعالجة النقدية المضمونية للروايات المختارة مما غيب كثيراً الاهتمام بالعناصر الفنية.

٣– توجه الباحث إلى دراسة الرواية العربية بصورة عامة لم يمنحه الفرصة لدراسة " الرواية السياسية " فى قطر واحد دراسة عميقة وشبه مستفيضة.

٤– المعالجة المتعاقبة للروايات واحدة إثر أخرى مما أفقد الدراسة كثيراً من ترابطها أو استخلاص رؤية مشتركة للروايات المدروسة.

٥– ومن مزايا هذه الدراسة أنها من الدراسات المبكرة فى هذا الموضوع والتى أولته اهتماماً واضحاً وأكدت على قوة العلاقة بين " الرواية " و" السياسية ".

– أما الدراسة الثانية ثلاثية الرفض والهزيمة... لمحمود أمين العالم فهى تدور – كما يتضح من العنوان – حول ثلاث " روايات " فقط لروائى واحد هو "صنع الله إبراهيم " مستخدماً فى ذلك منهج " المادية الجدلية " الذى

يعنى " تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفاً لدلالتها فى إطار سياقها الاجتماعى والتاريخى [١] وهذه البنيات هى : " بنية المكان، بنية الزمان، بنية اللغات والأساليب والتقنيات، وبنية الأشخاص، بنية الأحداث، البنيات الصياغية الصغرى، البنيات الصياغية العامة بنية الدلالات الجزئية، بنية الدلالات العامة " [٢].

ونلاحظ على هذه الدراسة ما يلى :

---

[1]، [2] " ثلاثية الرفض والهزيمة... " لمحمود أمين العالم ص ٢٨، ٢٩.

١- الاعتماد على التناول التعاقبى لكل رواية على حدة رغم قلة الروايات موضع الدراسة وتشكيلها لعالم روائى واحد؛ مما كان يرجح أهمية وحداتها السردية بصورة " أفقية " لتقديم رؤية أكثر نفاذاً واستيعاباً وتركيباً •

٢- غلبة المعالجة السريعة لبعض الوحدات " السردية " التى كانت تحتاج لمزيد من " الاستقصاء "؛ كما يبدو على معالجة بنية " المكان " فى " تلك الرائحة " على سبيل المثال.

٣- القفز السريع من " الدال " الجزئى إلى " الدلالة " أو من الوحدة " السردية " الجزئية إلى المضامين الاجتماعية والسياسية؛ مما صنع درجة واضحة من التشتيت فى معالجة المستويين : مستوى " الدوال " ومستوى " الدلالات "؛ إذ كان من المجدى أن تتم معالجة " الدوال " جميعها أولاً لمعرفة ما بينها من علاقات واكتشاف "بنية " انتظامها داخل العمل " الروائى " وأخيراً تأتى معالجة المستوى الثانى لتأكيد فاعلية " الناقد " فى استنتاج " دلالات " هذه " البنية " بعد استيفاء معالجتها.

لكن يبقى لهذا الكتاب حرصه على معالجة كافة جوانب العمل " الروائى " والتوجه الواضح للاستفادة من المناهج " الداخلية " فى المعالجة النقدية؛ وإن غلب عليه طابع المعالجة " المضمونية " الأيديولوجية على مدار الكتاب.

- وعن الكتاب الثالث " أساليب السرد فى الرواية العربية " للدكتور / صلاح فضل[1] فإنه لا يقترب من موضوع هذه الدراسة إلا فى أمرين :

- الأول هو ذلك " التعريف " الذى قدمه لـ " الرواية السياسية " وسوف نناقشه لاحقاً؛ والثانى هو معالجته لرواية " يوم قتل الزعيم " بوصفها رواية " سياسية "

- ومنذ البداية يعلن د. صلاح فضل طبيعة " المقاربة " التى سوف يتبعها بقوله : " إن المقاربة التى نريد أن نطل منها على التكوين الدرامى لهذه الرواية ليست مضمونية

(١) انظر قراءة جيدة لهذا الكتاب لمحمود أمين العالم " إبداع " العدد ٧ يوليو ١٩٩٥ ص ٩٢.

ولا وظيفية كما يغرينا تقسيم " فراى " لأنماط السردية، وإنما هى مقاربة تقنية، تنبثق مكوناتها مما يتجلى من عناصر مهيمنة فى النص وقد برز منها عنصر هام هو " المفارقة " أما العنصر الآخر الذى يتعادل معه ويرد عليه فهو " الإيقاع " الذى يفرض وجوده على القارئ منذ الوهلة الأولى كذلك " (٢)

ورغم صحة هذا المدخل النقدى فإننا نلاحظ على هذه الدراسة الخاصة بـ " يوم قتل الزعيم " ما يلى :

١- قصور المنهج المعلن عن استيعاب عالم الرواية؛ فرغم الصدارة التى يجب أن تعطى للمقاربة " الداخلية " للنص فإن الاكتفاء بها —كما يؤكد د. صلاح رزق — " أو الوقوف عند إجراءاتها باعتبار ذلك نقداً أدبياً للنص من شأنه أن يسلم إلى قراءة منقوصة أو مجرد تحليل لغوى للنص " (٣)

٢- عدم التزام د. صلاح فضل بالمنهج الذى أعلنه؛ حيث توقف بصورة ملحوظة أمام ما أسماه بـ " الانصباب السياسى " داخل الرواية؛ كما توقف كثيراً أمام الدلالات السياسية لبعض عناصر " البناء " الفنى للرواية مثل عنصر " المكان " و " منظور السرد " و " مفارقة التوافق " [الأكثر دقة أن نقول الموازاة الدلالية] بين أنور السادات و " أنور علام ".

٣- ازدواجية طبيعة عنصر " المفارقة " بين مستويات " النص " الداخلية من ناحية ثم بين " النص " إجمالاً والواقع الخارجى؛ وهو ما ينأى به عن أن يكون " عنصراً " فنياً خالصاً؛ على عكس رؤية د. صلاح فضل له.

لكن هذا لا يخل بقيمة " الكتاب " وقيمة الأدوات " المنهجية " المنضبطة التى وظفها د. صلاح فضل ببراعة واضحة.

---

(٢) " أساليب السرد فى الرواية العربية " د. صلاح فضل ص ١٩.

(3) النقد اللغوى ضرورة منهجية " د. صلاح رزق ضمن كتاب " مداخل لتحليل النص الأدبى " ص ٥٧ إشراف د. عز الدين إسماعيل. أعمال المؤتمر الدولى للنقد الأدبى ١٩٩٧.

- أما الكتاب الرابع " الرواية السياسية " للدكتور طه وادى؛ فهو على درجة كبيرة من الأهمية والإحاطة بموضوع البحث؛ وهو يحوى ثمانية فصول يهمنا منها – بالإضافة إلى المقدمة الضافية – ثلاثة فصول هى الأول والثانى والخامس [الفن والسياسة فى الرواية العربية المعاصرة – الرواية.. النقد.. السياسة – الراوى المشارك المتعدد وأثره فى بناء رواية سياسية] وهى فصول تجمع بين التنظير والتطبيق وتقديم مفهوم محدد لمصطلح " السياسة " ومصطلح " الرواية السياسية " وكيفية التعرف عليها وستأتى مناقشة هذا المفهوم الذى تبناه د. طه وادى لمصطلح " الرواية السياسية " فى موضع لاحق؛ ويكفى أن أشير إلى بعض الملاحظات التى لا تقلل من أهمية الكتاب وفائدته، وهى :

١- الاقتصار على معالجة بعض العناصر الروائية، والعزوف عن تقديم دراسة شاملة لكافة العناصر التى يتكون منها العمل الروائى خاصة فى الأعمال المتصلة بموضوع هذه الدراسة أو القريبة منها حيث اقتصر فى دراسة" عصر واوا " لفؤاد قنديل – التى اتخذها مثالاً للتطبيق – على دراسة الشخصيات والمضمون مع إشارات سريعة لبعض العناصر الأخرى؛ على عكس ما قاله فى المقدمة من ضرورة دراسة كافة عناصر البناء الروائى؛ وربما رجع ذلك إلى تقديمه لهذه الرواية بوصفها مجرد مثال سريع للتدليل على ما ذكره فى المقدمة.

٢- استمرار نفس النهج [الدراسة الجزئية لأحد العناصر] فى الدراسة التى قدمها عن " الراوى المشارك المتعدد " فى رواية " الحرب فى بر مصر " ليوسف القعيد؛ رغم صلاحية هذا " العنصر " لمعرفة منظور " الرواة " التعبيرى ورؤيتهم لطبيعة " المكان " و " الزمان " وغيرها من العناصر الفنية.

- ويبقى لهذا الكتاب أنه من الكتب القليلة التى خلصت لدراسة طبيعة " الرواية السياسية " نظرياً وتطبيقياً بدرجة عالية من العمق والاستيعاب والشمول وهو ما افتقرت إليه المكتبة العربية طويلاً.

- أما الكتاب الخامس " الرواية السياسية فى الرواية الواقعية " للدكتور / حمدى حسين؛ فهو يقدم دراسة ضافية لأحد المذاهب الروائية السائدة؛ وهو المذهب " الواقعى " محدداً سماته ونماذجه الروائية الصادرة فى فترة البحث ومستخلصاً منها محاور " الرؤية السياسية " وتأثيراتها المتنوعة على عناصر البناء الروائى؛ ورغم ما يتضح فى هذا الكتاب من إحكام فى خطته وتطبيقاته فإننا نلاحظ عليه ما يلى :

١- التركيز على بعض ملامح " السلطة السياسية " التى تتعرض لها الروايات موضع دراسته مثل " التناقض بين الشعار والممارسة " و " العنف السياسى " والإشارة – فى بعض الأحيان – إلى " تزييف الوعى " ؛ وإغفال الكثير من الملامح الهامة مثل برجماتية " السلطة " [1]

- ومن بين ما أغفله أيضاً انقسام " السلطة " على نفسها؛ وتداخل مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية مما يعطى " السلطة " مفهومها الشامل الذى لا يقتصر على " مؤسسة " الرئاسة فحسب.

٢- المقارنة الطويلة التى استغرقت أربع صفحات (ص ١٨٤– ١٨٧) بين آراء " نجيب محفوظ " المعلنة فى حواراته وما ورد فى "الكرنك" وهى مقارنة غير ضرورية؛ لأن آراء الأديب –كما يؤكد الباحث نفسه فى أكثر من موضع – غير هامة فى مقاربة " النص " الروائى الذى يمتلك درجة عالية من الاستقلالية خاصة مع " الرواية " بوصفها – أساساً – فناً " موضوعياً ".

٣- إصدار بعض الأحكام التقييمية القائمة على الاستنتاج الخاطئ؛ ومن ذلك قوله " وقد يلجأ الكاتب إلى تقديم أهم عناصر رؤيته السياسية على لسان شخصية لا نتوقع منها ذلك؛ مثلما فعل نجيب محفوظ فى " الكرنك "، حيث لخص وجهة نظره

---

[1] يذهب د. حمدى حسين إلى أن " تغير " معاملة " السلطة " لـ " اليساريين " فى " حكاية تو " لفتحى غانم دال على " تخبط " " السلطة "؛ فى حين أرى دلالته على نزعتها " البرجماتية " لأن هذا التغير كان بتأثير من " تغير " علاقاتها الخارجية. انظر " الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية " ص ١٩٤.

على لسان خالد صفوان، وهو شخصية لم تكن مؤهلة من الوجهة الفنية لتقديم رؤية الكاتب [1] والحق أن " خالد صفوان "، لم يكن يعبر إلا عن رأيه فى لحظة صدق نادرة؛ وليس فى ذلك غرابة؛ بوصفه رمزاً لـ " السلطة " التى اهتزت ثقتها فى سياستها السابقة التى أفضت إلى " الهزيمة " وإيمانها – صادقة – بضرورة " الديمقراطية "؛ وأقصى ما يمكن قوله هنا أن رؤية " خالد صفوان " التى هى رؤية " السلطة " أيضاً فى هذه الحالة؛ قد اقتربت من رؤية " الراوى " بل ورؤية أغلب شخصيات " الرواية ".

٤– توزيع الروايات فى درجة اهتمامها بالعناصر الفنية المختلفة [الحدث – المكان – الشخصية] بناء على " العنوان " فقط؛ وهو أمر غير كاف وأحياناً ما يكون خادعاً؛ ومن ذلك استنتاجه من عنوان " الكرنك " أهمية " المكان " داخل هذه الرواية؛ فى حين أن بناء " الشخصية " و " الحدث " هما العنصران المهيمنان عليها؛ وكذلك الأمر بالنسبة لـ " نجمة أغسطس " التى استنتج من عنوانها غلبة " الحدث " فى حين أن " المكان " هو العنصر الغالب خاصة " السد العالى " الذى كان بناء " الرواية " فى تقسيمها إلى ثلاثة فصول موازياً له؛ ثم يأتى بعده عنصر " الشخصية "؛ فى حين لم يتجاوز " الحدث " مجموعة الأفعال اليومية المعتادة لـ " السارد " فى رحلة ذهابه إلى أسوان وإقامته فيها لمجرد " الفرجة " –كما كان يقول – ثم عودته منها.

٥–الاعتماد على " الضمائر " فى دراسة " الراوى " طبقاً لموقعه من " السرد " على نحو ما سوف يتضح لاحقاً.

٦–غلبة المعالجة الإجمالية التى كانت تحتاج – مع بعض العناصر – إلى مزيد من التفاصيل؛ ومن ذلك ما ذكره عن " تحطيم فكرة التسلسل الزمنى "كسمة أولى من سمات " الزمان " الروائى؛ فهذه السمة ينضوى تحتها كثير من " الأبنية " الزمنية المتنوعة مثل : بنية " الزمن " المتداخلة؛ وبنية " الزمن " الدائرية؛ بل وبنية " الزمن "

(1) " الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية " د. حمدى حسين ص ٢٥٩.

المتنامية؛ وهى " أبنية " كان من المفيد دراستها تحت هذه " السمة " العامة التى ذكرها.

وأخيراً فإن ما ذكرته لا يقلل من قيمة هذا " الكتاب " وما به من إحكام منهجى وتطبيقى.

وبعد؛ فما الذى يمكن أن تكون قد أضافته هذه الدراسة التى بين أيدينا ؟ يمكن القول إن هذه الدراسة قد سعت إلى تحقيق بعض الغايات التى يمكن أن أشير إلى أكثرها أهمية فيما يلى :

–محاولة تقديم مفهوم أكثر تحديداً وتحديثاً لطبيعة " الرواية السياسية" واختيار مادة البحث بناء عليها.

–اختيار سبع وعشرين " رواية سياسية " صادرة فى فترة البحث؛ وممثلة لأغلب المحاور الموضوعية والتقنيات الفنية الروائية.

–الانفراد بدراسة العديد من المحاور الموضوعية مثل : قضية ازدواجية " السلطة السياسية "؛ ظاهرة " الاغتراب "؛ ظاهرة " التعصب " فى مجالاته المختلفة؛ ظاهرة " النزعة الاستهلاكية؛ قضية " الهيمنة الأجنبية "؛ قضية " كامب ديفيد "؛ قضية " الصراع العرقى ".

–تقديم دراسة شبه متكاملة للروايات موضع التطبيق تشمل محاورها الموضوعية وتقنياتها الفنية الجمالية؛ ورصد جوانب التأثير المتبادل بينهما.

–تمثل مادة الدراسة لأغلب الأجيال الروائية وأكثرها معاصرة؛ بداية من الأربعينيات [نجيب محفوظ] مروراً بالخمسينات [فتحى غانم] والستينات [جمال الغيطانى – بهاء طاهر – طه وادى – صنع الله إبراهيم – يوسف القعيد – مجيد طوبيا – فؤاد حجازى – محمد جبريل – جميل عطية إبراهيم – شريف حتاتة] والسبعينات [إبراهيم عبد المجيد – فؤاد قنديل – محمد المنسى قنديل – إقبال بركة] وانتهاء بالثمانينات [بهيجة حسين – راوية راشد].

–دراسة العناصر الفنية فى ضوء المحاور الموضوعية؛ على نحو ما سوف يظهر فى التصنيف الثلاثى الذى قدمته للشخصية الروائية؛ والتصنيف الرباعى لأبنية " الزمن " الروائى.

–تصنيف " المكان " الروائى تطبيقاً لطبيعته الفنية دون التعويل على المرجعية الواقعية على عكس ما لاحظت على بعض الدراسات السابقة.

– المقارنة بين المحاور الموضوعية المختلفة فى درجة توظيفها للعناصر الفنية وكيفية هذا التوظيف.

تمهيد

١- **السياق التاريخى** : بحث فى التوجهات العامة.

اتخذت هذه الرسالة مداها الزمنى من عام (١٩٧٣) إلى (١٩٩٣) لكن " الرواية السياسية فى مصر " الصادرة فى تلك الفترة؛ قد عادت إلى ما قبل تاريخ هذا البدء بعقدين على وجه التقريب؛ مما يعنى أننا إزاء معالجة فنية لأهم قضايا أربعة عقود متعاقبة تبدأ بالخمسينات وتنتهى بالثمانينات؛ وهو ما يستدعى ضرورة الوقوف أمام أهم ملامح " التوجهات " العامة السائدة فى تلك العقود بمراحلها المتعاقبة والتى يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل؛ تبدأ الأولى بقيام ثورة " يوليو " (١٩٥٢) وتنتهى بعام (١٩٧٠)؛ وتبدأ الثانية من عام (١٩٧٠) وتنتهى بعام (١٩٨١)؛ فى حين تبدأ الثالثة من عام (١٩٨١) وتستمر حتى نهاية فترة البحث (١٩٩٣).

المرحلة الأولى :

لا يمكن فهم طبيعة التوجهات العامة التى صاحبت هذه المرحلة؛ خاصة بعد استقرار الجناح " الناصرى " وانفراده بمقاليد " السلطة "؛ إلا بمعرفة " التيارات " السياسية الفاعلة فى الفترة السابقة على قيام " الثورة "؛ وذلك لما مارسته هذه التيارات من تأثيرات واضحة على مجموعة " الضباط الأحرار " الذين توزعوا بين الانتماء " التنظيمى " إلى هذه التيارات والتأثر العام بها؛ ولا شك أن أهم ثلاثة " تيارات " يمكن الإشارة إليها هى :

التيار الليبرالى : وهو يقوم – كما هو معروف – على نظام " التعددية " السياسية والنظام الاقتصادى " الرأسمالى " القائم على الاقتصاد " الحر "؛ وقد كان " الوفد " أحد أهم الأحزاب السياسية الممثلة لهذا التيار فى تلك الفترة.

التيار الإسلامى : وهو التيار الذى يجعل من " الإسلام " مرجعية أساسية وربما وحيدة له؛ رافعاً شعاره السياسى الشهير " الإسلام دين ودولة " وقد مثلته — فى الأساس — جماعة " الإخوان المسلمين " ثم ما تفرع عنها من جماعات دينية.

التيار الماركسى : وهو التيار الذى تبنى تقديم النظرية " الماركسية " ومحاولة نشرها بين الطبقات الاجتماعية الفقيرة خاصة طبقة كل من " العمال " و " الفلاحين " وكانت منظمة " حدتو " [الحركة الديمقراطية للتقدم الوطنى] هى أكبر المنظمات الممثلة له[1].

ويمكن القول إن انتماءات مجموعة " الضباط الأحرار " قد توزعت بين هذه التيارات الثلاثة بالإضافة إلى التيار "الوطنى" غير

المصنف مذهبياً[1] والحق أن الصراع " الذى بلغ ذروته فى مارس " **١٩٥٤** م لم يكن صراعاً " أيديولوجياً " بين تلك التيارات بقدر ما كان صراعاً على " السلطة " بين " محمد نجيب وأغلب مجموعة الضباط الأحرار "؛ وقد طرح البعض — خروجاً من هذا المأزق — ضرورة الالتزام بالحياة " النيابية " فى ظل تعددية حزبية؛ لكن مجموعة " الضباط الأحرار " فى صراعها مع " محمد نجيب " الذى أصبح — لدى بعض التيارات السياسية — رمزاً لهذا " التوجه " الديمقراطى — قد طرحت نظرية " إما الديمقراطية وإما الثورة " [٢] ولأن " الثورة "كانت قد حققت بعض الإنجازات الاجتماعية لصالح طبقتى " العمال " و

---

(1) للمزيد حول هذه التيارات وغيرها انظر : " الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ / ١٩٥٢ " طارق البشرى، دار الشروق، (١٩٨٣)، – " نهضة مصر " د. أنور عبد الملك الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣.

(1) انظر " المثقف الموظف وبطانة المماليك " د. محمد عمارة " أدب ونقد " ص١٨ العدد ٤ أغسطس (١٩٨٨).

(٣) انظر تفاصيل هذا "الصراع": "... والآن أتكلم " خالد محى الدين ص٢١٧ وما بعدها، مركز الأهرام للترجمة والنشر ط١ (١٩٩٢).

" الفلاحين "؛ فى حين ارتبطت " الديمقراطية " – لدى البعض – بعودة " الإقطاع " وضياع هذه المكاسب؛ فقد كان لابد أن تنتصر " الثورة " فى ظل هذه المعادلة الخاطئة.

وبانفراد " عبد الناصر " بـ " السلطة " بدأ البحث عن مجموعة من " التوجهات " " الأيديولوجية " لتحكم مسار التجربة وتحدد منطلقاتها؛ وكان هاجس هذه الاختيارات " الأيديولوجية " هو تأكيد المغايرة والتميز عن " أيديولوجيات " التيارات السياسية الأخرى؛ التى تم إقصاؤها بل وقهرها فى كثير من الأحيان.

ففى مقابل " الليبرالية " طرحت " الثورة " مفهوماً مغايراً لـ " الديمقراطية " يؤكد على بعدها الاجتماعى؛ على نحو ما يظهر من قول " جمال عبد الناصر " إن " الديمقراطية لا يحددها الدستور ولا يحددها البرلمان.. بل توجد بالقضاء على الإقطاع.. والقضاء على الاحتكار والقضاء على سيطرة رأس المال " [١]

وفى مقابل "الماركسية" طرحت "الثورة" رؤيتها لكيفيات تحقيق "العدالة الاجتماعية"؛ فاستبدلت بـ " ديكتاتورية الطبقة العاملة " تعاون "قوى الشعب العامل"؛ وبالقضاء على "الطبقية" تقليل الفوارق بين "الطبقات" عن طريق "الضرائب" و "التأميم" وقوانين " الإصلاح " الزراعى والقوانين العمالية؛ وبالاعتماد على القطاع " العام " فقط الاعتماد على القطاعين "العام" و "الخاص".

وفى مقابل إهمال أغلب التيارات السياسية لـ " القومية العربية " أصبح البعد القومى محوراً أساسياً من محاور " الثورة " وكان من نتائج ذلك تحقيق " وحدة " اندماجية مع " سوريا " والمشاركة فى حرب اليمن.

وفى مقابل شعار " الإخوان المسلمين" " الإسلام دين ودولة "؛ تعاملت " الثورة " مع " الإسلام " بوصفه مكوناً حضارياً من مكونات الأمة [٢].

---

[1] " ثورة ٢٣ يوليو الجزء الثالث. أحمد حمروش صـ١٧٧ الهيئة العامة للكتاب (١٩٩٣).

[2] " يوليو ما تزال هى الأفق " د. حسام عيسى " أدب ونقد " صـ١٥ مرجع سابق.

وعلى المستوى الخارجى فقد حاربت " الثورة " " الاستعمار " وأحلافه؛ كما طرحت ومارست مبدأ " الحياد " الإيجابى؛ ولم تتخل عن معاداتها للكيان " الصهيونى " وقد ترتب على ذلك دخولها فى العديد من المعارك : العدوان الثلاثى، حرب ١٩٦٧، حرب الاستنزاف [١]

ورغم هذه الملامح الأساسية لما يمكن أن يطلق عليه " أيديولوجيا الثورة " فإن طابع " التجريب " كان هو الغالب على فكر قادة " الثورة " وممارساتهم؛ حيث كان الواقع بتعقيداته المختلفة وتوازنات " القوى " داخلياً وخارجياً الأساس فى دفعهم إلى اختيار هذا " التوجه " أو ذاك؛ ودليل ذلك تغير المحتوى الفكرى لـ"تنظيم" الدولة الوحيد الذى اتخذ بين فترة وأخرى اسماً دالاً على مثل هذا التغير.. [هيئة التحرير / الاتحاد القومى / الاتحاد الاشتراكى]؛ وتلاحق وتائر التغير على مستوى التوجه الاقتصادى من " الاقتصاد الحر " إلى " الاشتراكية الديمقراطية " إلى " الاشتراكية التعاونية "؛ تبدل توجهات " السلطة – على المستوى الخارجى – أكثر من مرة من التوجه إلى " الولايات المتحدة الأمريكية " إلى محاولات " الحياد الإيجابى " إلى التوجه إلى " الكتلة الشرقية " و " الاتحاد السوفيتى "؛ على أن أخطر ما أفسد توجهات هذه المرحلة وأجهض طموحاتها فى مرحلة لاحقة؛ هو محاولة دمج " التيارات " السياسية المختلفة – قسراً – داخل تنظيم " الدولة؛ والحيلولة دون تكوين " تنظيمات " شعبية نابعة من " الشعب " ومدافعة عن حقوقه وطموحاته؛ بل ظلت العلاقة " رأسية " ومباشرة بين " الشعب" و " زعيمه " بصفاته " الكاريزمية " البارزة؛ وبعد موته كانت إنجازاته تواجه وحدها أعداءها الذين تربصوا بها طويلاً دون أن تجد تنظيماً شعبياً واحداً للدفاع عنها وحمايتها.

---

[1] لمعرفة تفاصيل هذه الحروب ووقائعها انظر : " ثورة ٢٣ يوليو الجزء الثانى " أحمد حمروش الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، " حصاد الأيام الستة حرب ٥ يونيو " د. جمال الدين الرمادى مطبوعات الشعب.

- **المرحلة الثانية** :

شهدت مرحلة " السبعينيات " تغيرات جذرية كانت أشبه ما تكون بـ " بالانقلاب " الصامت على توجهات المرحلة السابقة؛ وإن كان البعض يرى فى سلطة " السبعينات " امتداداً للسلطة السابقة عليها حيث " إن [سلطة يوليو] الحاكمة بعد أحداث مايو ١٩٧١؛ هى استمرار للسلطة السابقة عليها.. فالفئات البينية الوسطى من تقنوقراط وبيروقراط؛ وبقايا الرأسمالية العقارية والمالية التى قلمت أظافرها فى السابق فقط، قد تحولت فى عهد التبعية إلى وكلاء لرأس المال الدولى غربياً كان أو عربياً؛ وقد دعمها التقنوقراط وعملوا فى خدمتها؛ وتحول كثيرون منهم من مسئولين فنيين وإداريين على منشآت وطنية واجبهم حماية، هذه المؤسسات إلى ممثلين لرأس المال الطامح إلى إجهاض ما تم إنجازه فى السابق "[١]. ومع ذلك يمكن القول إن العلاقة بين المرحلتين هى " امتداد بالسلب " إن صح هذا التعبير؛ فهى من ناحية " امتداد " لأن " جذور " التغير كانت موجودة منذ " الستينات "؛ لكنه " امتداد بالسلب " لأنه ضد توجهات المرحلة السابقة.

وقد تمثل هذا " التغير " فى الانتقال من " الاقتصاد الموجه " المعتمد بصورة أساسية على " القطاع العام " إلى " الاقتصاد الحر " المعتمد أساساً على تشجيع " القطاع الخاص " وخلق فرص " العمل " و " النمو " له؛ وقد ترتب على ذلك " انفتاح " الرأسمالية المحلية " على " الرأسمالية العالمية "؛ وهى علاقة تقوم – بحكم درجة النمو – على " تبعية " الأولى للثانية؛ ورغم ما أشيع عن " الرخاء " الذى سوف يأتى به هذا " الانفتاح " فإن ما حدث كان على العكس من ذلك؛ حيث تسبب هذا " الانفتاح " فى إضعاف الكثير من الصناعات الوطنية وإهمال " القطاع العام " تمهيداً لبيعه؛ فى الوقت الذى لم يكن " الانفتاح " فيه سوى " انفتاح " استهلاكى مصحوب بكثير من مظاهر " الفساد " وموجات الغلاء " المتتابعة.

ولم يكن من المنطقى أن يتجه نظام تلك المرحلة إلى " الاقتصاد الحر " ويظل

---

[1] " الرواية الحديثة فى مصر " مُحَمَّد بدوى ص٢٠٩ مرجع سابق.

متمسكاً فى الوقت ذاته بالنظام الشمولى القائم على التنظيم السياسى الواحد؛ فاتجه أولاً – خاصة بعد ازدياد المطالبة الشعبية بالديمقراطية – إلى نظام تعدد " المنابر " ثم إلى التعددية " الحزبية "؛ ومع ذلك فقد ظلت هذه " التعددية " فى الحدود الضيقة التى سمح بها النظام؛ فهذا " يوسف القعيد " يصف حرية " السبعينات " بأنه كانت " حرية ديكورية غربية مرتبطة بحرية الناس فى أن يقولوا ما يشاءون فى مقابل حرية الحاكم فى أن يفعل ما يشاء وبالطبع فإن من يفعل له الهيمنة والسيطرة أكثر ممن يتكلم " [١].

وعلى المستوى الخارجى فقد تخلت " السلطة " عن " الحياد الإيجابى " ودعمت علاقاتها تماماً بـ" الولايات المتحدة الأمريكية " مؤمنة أنها – أى أمريكا – تملك (٩٩%) من اوراق حل قضية " الشرق الأوسط " [القضية الفلسطينية]؛ ولا شك أن هذه القناعة كانت من الأسباب القوية التى دفعت " السلطة " – بعد انتصار أكتوبر ٧٣ – إلى عقد إتفاقيات " كامب ديفيد " مع إسرائيل [١]؛ وقد أدى ذلك إلى قطع العلاقات بين " مصر وأغلب " الأنظمة " العربية؛ وقد كانت " السلطة " على وعى تام بأن أكثر التيارات مناهضة لهذه التوجهات هو " اليسار " بفصائله المختلفة [الناصرى، اليسار الإسلامى، القومى، الماركسى]؛ ولهذا فقد اتجهت – فى سبيل مواجهة هذه الفصائل جميعاً – إلى السماح بالوجود المتزايد للجماعات " الدينية " المتطرفة التى واجهت هذه الفصائل بكل الوسائل بدءاً من " التشهير " وانتهاء بـ" العنف المنظم؛ وهكذا حتى انقلبت هذه " الجماعات " نفسها على " السلطة " الراعية لها فى " أكتوبر " (١٩٨١) على نحو ما هو معروف.

---

[1] انظر " سوسيولوجيا الرواية السياسية " صالح سليمان عبد العظيم صـ١٩٢ الهيئة العامة للكتاب (١٩٩٨).

[1] فى معرفة تفاصيل هذين الحدثين يمكن الرجوع إلى : " وانطلقت المدافع عند الظهر " مُحَمّد عبد الحليم أبو غزالة مطبوعا الشعب ط٢ ٧٥، " أكتوبر ٧٣ السلاح والسلام " مركز الأهرام للترجمة والنشر ط١ ٩٣ و "حديث المبادرة " شركة المطبوعات ط٦ ٨٥ لمحمد حسنين هيكل.

- **مرحلة ما بعد السبعينيات :**

وجدت " السلطة " السياسية فى أوائل " الثمانينات " نفسها فى مواجهة مجموعة من " التحديات " الكبيرة؛ فمن ناحية كان " الإرهاب " الدينى قد استقوى وبلغ ذروته بمقتل " رئيس " الجمهورية السابق؛ وأصبح له ممولوه وزعماؤه فى الداخل والخارج؛ ومن ناحية أخرى كانت " مصر " لا تزال تعانى من أمرين : عزلتها داخل محيطها العربى؛ وتلك "الديون " الخارجية المتراكمة؛ ومن ناحيـة ثالثة كانت "إسرائيل" لا تزال تحتل اجزاء من "سيناء" و "هضبة الجولان" و "جنوب لبنان" ناهيك عن تجميد "القضية الفلسطينية".

وعلى المستوى الداخلى يمكن القول إن " السلطة " قد استطاعت مواجهة ظاهرة "الإرهاب" ليس فقط على مستوى المواجهة " الأمنية "؛ بل — وهذا هو الأهم — على مستوى المواجهة " الفكرية " التى شارك فيها المجتمع بمفكريه وكتابه ومؤسساته المدنية.

كما سعت إلى ضبط " الانفتاح " الاقتصادى ومحاربة ما ينتج عنه مظاهر "الفساد" وتحويله إلى " انفتاح " إنتاجى يساعد على تطوير " الاقتصاد " المصرى والنهوض به.

على أن أهم ما حدث على المستوى السياسى هو الاعتراف الواقعى ببعض القوى السياسية المحظورة مثل " جماعة الإخوان المسلمين " التى تحالف معها حزب " الوفد " فى انتخابات (١٩٨٤) وفاز — بفضل هذا التحالف — بثمانية وخمسين مقعداً برلمانياً "؛ وتطور الأمر فى انتخابات (١٩٨٧) فشاركت " جماعة الإخوان المسلمين " و " التيارات الماركسية " فى هذه الانتخابات وحصلت من خلال بعض أعضائها على مقاعد تمثل المستقلين [١] هذا بالإضافة إلى " تمكين السلطة القضائية من أن تلعب دوراً فاعلاً فى تدعيم الديمقراطية " [٢].

وعلى المستوى العربى؛ فقد سعت " السلطة " إلى تنقية الأجواء " العربية / المصرية

---

(1) انظر : " المثقف والسلطة. دراسة تحليلية لوضع المثقف المصرى فى الفترة من ١٩٧٠ — ١٩٩٥ " د. مصطفى مرتضى صـ٢٣٥، ٢٣٧.

(2) السابق صـ ٢٣٨.

" والعمل على عودة للعلاقات وتدعيمها؛ وقد توج ذلك بعودة " الجامعة العربية " إلى " القاهرة " مرة أخرى؛ هذا بالإضافة إلى الاهتمام الجاد بالقضية " الفلسطينية " ومحاولة تكوين رأى عام " عالمى " مساند لها. لكن ذلك لم يمنع من وجود العديد من " القضايا " الملحة التى تستلزم الاهتمام بها؛ ومنها :

- ضرورة تطوير " الصناعة " المصرية وحمايتها تأهيلاً لها لدخول تلك المنافسة العالمية التى تفرضها اتفاقيات "الجات".
- مراعاة البعد " الاجتماعى " فيما يتم من " خصخصة " وتشجيع للاستثمار.
- خلق فرص عمل جديدة بغرض القضاء على " البطالة ".
- تفعيل دور " الأحزاب " السياسية القائمة والسماح بتكوين أحزاب جديدة.
- توسيع مجالات " التعاون " العربى والعمل على إقامة " السوق " العربية المشتركة.
- اتخاذ موقف عربى موحد يحدد طبيعة العلاقة – وليس العلاقات – " العربية الإسرائيلية ".

وبعد فإن هذا العرض الموجز لأهم ملامح المراحل التاريخية السابقة ليس غاية فى حد ذاته بقدر ما هو وسيلة لمعرفة كيفية تفاعل " الرواية السياسية " مع سياقها التاريخى بمستوياته المختلفة على نحو ما سوف يتضح فى أبواب الرسالة وفصولها.

يبقى الآن تحديد المفهوم الذى رأيته لمصطلح "الرواية السياسية"؛ وقد رأيت أهمية البدء بتعريف " السياسة " أولاً وصولاً إلى تعريف " الرواية السياسية "؛ حيث لم نعد فى حاجة إلى تعريف " الرواية " بعد أن أصبح تعريفها أو التعرف عليها ميسوراً ويكفى القول إنها : " حديث محكى؛ تحت شكل أدبى يرتدى أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة؛ والشخصيات؛ والزمان؛ والمكان؛ والحدث؛ يربط بينها طائفة من

التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع " (١)

ولكى نعرف " السياسة " تعريفاً دقيقاً ومستوعباً لمجالاتها المختلفة ينبغى أن نراعى تاريخ نشأتها القديمة؛ فمما لا شك فيه أن " السياسة " قد بدأت – كما يؤكد أغلب الدارسين – من " تاريخ بدء انتظام الفرد فى مجتمع يتبادل الناس فيه المنافع [المتعددة] ومن تاريخ السعى فى سبيل تحسين أحوال الإنسان والبحث عن طرق سعادته بتحرره من نير الاستعباد... وإحاطته بسياج من الآمان لحمايته ضد الاعتداء... وضمان تماسك الأسرة والعشيرة والقبيلة والشعب والدولة " (١).

هذا هو وجه " السياسة " الإيجابى والشامل؛ وامتداداً له فإن " السياسة لا تخرج عن كونها مجموعة من " الأفكار " الحاكمة لـ " مجتمع " ما والموجهة له من خلال " سلطة " قادرة على " تنفيذ " هذه الأفكار؛ أى أنها تجمع بين " الأفكار " و " الممارسات " " التى تتم داخل وحدة سياسية وتعمل على تماسكها ودوامها آلة تعرف بالسلطة السياسية " (٢)

وتختلف " السياسة " من دولة إلى أخرى طبقاً لكيفية ممارسة " سلطة " هذه " الدول " لمهامها وانقسامها إلى سلطة " ديكتاتورية " قامعة؛ وسلطة " ديمقراطية " تؤمن بالحوار ومسئولية الجميع عن صنع " القرار " السياسى من خلال " مؤسسات " الدولة؛ حتى يمكن القول أن " السياسة " تتمثل فى أسلوب الحكم، وطريقة الإدارة السياسية؛

---

(١) " فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " د. عبد الملك مرتاض، ص ٢٦عالم المعرفة ٢٤٠ ديسمبر ١٩٩٨، كما يمكن الرجوع فى مفهومات أخرى متقاربة إلى : " قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيات التفسير " روجر ب هينكل ت : د. صلاح رزق دار الآداب ط ١ (٩٥)، " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى المركز الثقافى العربى ط١ (١٩٩٠)، " دراسات فى نقد الرواية " د. طه وادى الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩)، " الأدب وفنونه " د. مُحَمَّد عنانى الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩١).

(1) " أصول علم السياسة. دراسة مقارنة للنظم السياسية " د. فاروق شلبى ص ٨.

(2) " السياسة من وراء الاستراتيجية د. فاضل زكى مُحَمَّد ص ٥ الموسوعة الصغيرة ١٧٨ دائرة الشئون الثقافية / بغداد.

وكيفية صنع القرار السياسى وتنفيذه من خلال المؤسسات السياسية الحاكمة والمعارضة "(٣)

وما دمنا قد وصلنا إلى أن " السياسة " هى كيفية ممارسة " السلطة "؛ فلابد من تحديد معنى هذه " السلطة "؛ وفى هذا يمكن القول إنها " قوة ذات طابع نظامى (رسمى) ترتبط بمنصب أو بموقع أو وظيفة رسمية " (٤) ومع ذلك فإن هذه " القوة " بوصفها سمة ملازمة لـ " السلطة " ليست كافية لتعريفها؛ ما دمنا

لم نحدد " موضوع " هذه " القوة "؛ من هنا تأتى أهمية وضع " السلطة " داخل سياقها الاجتماعى لنكشف أن " السلطة تحديداً هى " قدرة طبقة اجتماعية معينة على تحقيق مصالحها الموضوعية الخاصة " (١) وبارتباط " السلطة بـ " طبقة اجتماعية " مسيطرة يتسع مجال ممارساتها وتتوزع صور هيمنتها ومستوياتها.

***

يبقى الآن أن أستعرض مجموعة المفاهيم التى قدمت حول " الرواية السياسية " قبل تقديم المفهوم الذى أقترحه لها.

وقد أتيح لى الاطلاع على " ست " محاولات سابقة فى تعريف " الرواية السياسية " تركز كلها على محتواها؛ فترى ضرورة اهتمام هذه " الرواية " بـ " الموضوعات " أو " القضايا " السياسية وضرورة وجود " مؤشرات أسلوبية " تربط عالم " الرواية " بالعالم " الخارجى "؛ وضرورة امتلاك الروائى لـ " أيديولوجية " يسعى إلى " التأثير على القارئ من خلالها؛ كما تنوعت رؤيتها لطبيعة الأسلوب الروائى ما بين التأكيد على ضرورة الالتزام بالأسلوب " المباشر " فقط أو إمكانية استخدام الأسلوب " الرمزى " أو المزاوجة بينهما.

---

(3) " الرواية السياسية " د. طه وادى ص ٣٧.

(4) " المثقف والسلطة " د. مصطفى مرتضى ص ٥٤ قباء ١٩٩٦.

(1) " السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية " نيكولاس بولامنزاس. ت : عادل غنيم ص ١٣٣ دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩.

وقد قدم هذه المفاهيم كل من : " جوزيف بلوتنر " و " إبرفنج هاو " و " أحمد محمد عطية " و د / " طه وادى "، ود / حمدى حسين "، ود / صلاح فضل ". وفيما يلى عرض لآرائهم على الترتيب السابق.

١- مفهوم " جوزيف بلوتنر " :

يمكن إيجاز مفهوم " جوزيف بلوتنر " فى مجموعة من النقاط الأساسية وهى :

- عدم اقتصار محتوى " الرواية السياسية " على التعبير عن نشاط المؤسسات السياسية بل يجب أن يمتد ليشمل التعبير عن القاعدة " الشعبية " التى تساندها.
- ضرورة أن يكون لشخصيات الرواية – خاصة من الطبقة العاملة – أدوار سياسية أو تتحرك فى وسط سياسى.
- أهمية أن يغلب على المحتوى بعض الموضوعات السياسية الهامة مثل : الحروب التى يعتبرها امتداداً للسياسة؛ والأعمال المحرضة على الفتنة؛ وسياسات المجالس النيابية؛ والموضوعات المتعلقة بالانتخابات.
- ضرورة الالتزام – فى التعبير عن هذه الموضوعات – بالأسلوب " المباشر " واستبعاد الأساليب المجازية أو الرمزية. [1]

والحق أن هذا " التعريف " يصدق فحسب على بعض أشكال " الرواية السياسية " لكنه لا يشملها جميعاً؛ ويصبح من التعسف والضار تحكيم هذا " التعريف " لأنه سوف يستبعد أفضل نماذج " الرواية السياسية " التى تقوم على الرمز " و " الإيحاء " و " توظيف التراث " وكافة تقنيات " الرواية السياسية الحديثة فى تعاملها مه " الهم " السياسى.

---

(1) انظر " الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية " د. حمدى حسين ص ١٩ – ٢١ مكتبة الآداب ط ١ (١٩٩٤).

٢- مفهوم " إيرفنج هاو " :

ينتقل " إيرفنج هاو " نقلة نوعية ملحوظة فى تعريفه لـ " الرواية السياسية " الذى يمكن إيجازه فى أمرين :

- على مستوى المحتوى يرى أن " الرواية السياسية " هى " الرواية التى تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب التحكمى " (٢)
- وعلى مستوى " الأسلوب " يرى ضرورة الابتعاد عن تجريد " الأيديولوجيا " مؤكداً على أهمية مقاربتها من خلال انعكاساتها على " التجربة " الإنسانية ودرجة اقترابها الشديد من الحياة. (١)

إن " إيرفنج هاو" لا يشترط " موضوعات " سياسية محددة؛ أو " شخصيات " تتحرك فى " وسط سياسى " وتضلع بأدوار " سياسية "؛ بل يتعامل — بدرجة من التجريد — مع " الأفكار " السياسية؛ والأهم من ذلك أنه لم يشر إلى ضرورة الالتزام بالأسلوب " المباشر " بل إلى ضرورة ما يمكن أن يسمى بـ " أنسنة " " الأيديولوجيا "؛ أى التعبير عنها خلال انعكاساتها على " السلوك " الإنسانى.

والملاحظة التى يمكن ذكرها على هذا التعريف هى أنه ليس من الضرورى — أبداً — أن تلعب الأفكار السياسية الدور " الغالب " أو " التحكمى " فى بناء " الرواية السياسية " فمن الممكن أن تكون هذه " الأفكار " مختفية أو مستوحاة؛ وهو أمر مطلوب بدرجة أعلى لأنه أكثر تحقيقاً لفنية " الرواية السياسية ".

٣- مفهوم " أحمد محمد عطية " :

لا يقدم " أحمد مُحَّد عطية " تعريفاً محدداً لـ " الرواية السياسية " فى كتابه الذى يحمل نفس الاسم؛ ومع ذلك يمكن استنتاج " المواصفات " الموضوعية التى يخلعها عليها؛ فهى

---

(2) انظر " دراسات فى نقد الرواية " د. طه وادى ص ٢٢٧.

(1) السابق ص ٢٣٠.

عنده " الرواية " التى تعبر عن " القضايا والأزمات والطموحات السياسية التى تصطرع فى الضمير العربى " (٢) وعلى المستوى "الفنى " يرى أنها " أداة فنية للوعى يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة وتجسيد أزماتها العامة من خلال شخصيتها الروائية الفردية " (٣).

وواضح أننا أمام درجة أعلى من " الإطلاقية "؛ فبعد أن كان الحديث يدور حول " موضوعات أو " أفكار " سياسية محددة؛ نجدنا أمام حديث عن " قضايا " سياسية عامة يندرج تحتها ما لا ينتهى من موضوعات " و " أفكار " سياسية؛ كما نجدنا أمام درجة من التحديد لطبيعة " الرواية السياسية " الفنية من خلال التأكيد على ضرورة الاعتماد على ما يمكن أن يسمى بـ " شخصنة " " الوعى " السياسى؛ بمعنى تقديمه من خلال " الشخصيات " ومع ذلك فنحن لا نزال أمام " أسبقية " واضحة لـ " قضية " السياسة أو " الوعى " السياسى على " التشكيل " الروائى فى تحديد مفهوم " الرواية السياسية "؛ وهو ما لا يقره " النقد الحديث " فى تعامله مع النصوص الأدبية بعامة؛ هذا النقد الذى يرى ضرورة البدء بـ " التشكيل " الفنى وصولاً إلى " الوعى " السياسى أو " القضايا " السياسية التى يمكن استخلاصها من خلال التعامل النقدى الفعال مع " التشكيل " الفنى.

٤- مفهوم د / " طه وادى " :

يحدد د / " طه وادى " مفهومه لـ " الرواية السياسية " بقوله أنها الرواية التى " تمثل " القضايا والموضوعات السياسية فيها الدول الغالب – بشكل صريح أو رمزى – وكاتب الرواية السياسية ليس منتمياً – بالضرورة – إلى حزب من الأحزاب السياسية؛ لكنه (صاحب أيديولوجيا) يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمنى " (١)

وهو تعريف يقترب من تعريف " أيرفنج هاو "؛ لكنه ينفرد بالتأكيد على إمكانية

---

(2)، (٣) " الرواية السياسية. دراسة نقدية فى الرواية السياسية العربية " أحمد مُحَمَّد عطية ص ١٢، ١٧ مكتبة مدبولى.

(1) " الرواية السياسية " د. طه وادى ص ١٠ دار النشر للجامعات المصرية ط١ (١٩٩٦ م).

استخدام الأسلوبين " المباشر " و " الرمزى " كما ينفرد بالتأكيد على ضرورة أن يكون " الروائى " صاحب " أيديولوجيا " يسعى إلى إقناع " القارئ " بها.

والاحتراز الوحيد على هذا " التعريف " هو أن أيديولوجيا " الروائى " – فى حال انطلاقه منها – لا يمكن أن تظهر داخل " الرواية " كما هى فى " وعى " الروائى؛ والأجدى فى هذه الحالة أن نستبدل بالحديث عن " أيديولوجيا " الروائى الحديث عن " أيديولوجيا " الرواية كما تتجلى من خلال تفاعل كافة عناصرها الفنية؛ والتى قد تكون – فى بعض الأحيان مغايرة لـ " أيديولوجيا " الروائى نفسه.

٥- مفهوم د / " حمدى حسين " :

لا يختلف د / " حمدى حسين " كثيراً عن د / " طه وادى " حين يعرف " الرواية السياسية " بأنها " الرواية التى يتمكن كاتبها من تقديم رؤيته السياسية لقضية من قضايا الواقع السياسى؛ من خلال معالجة جيدة " [١]

وما قيل عن " أيديولوجيا " الروائى هناك يمكن أن يقال عن " الرؤية السياسية " هنا؛ ويبقى بعد ذلك التأكيد على أن أغلب الروائيين لا ينطلقون من " قضية " سياسية محددة؛ [ل ينطلقون من " واقع " يعانى من " أزمات " سياسية واجتماعية متعددة ينعكس بعضها أو معظمها – بصورة غير آلية – على أعمالهم؛ وتظل مسألة تغليب إحدى هذه " الأزمات " أو " القضايا " جهداً خاصاً بـ " الناقد " الذى يتناول هذه الأعمال.

٦- مفهوم د / " صلاح فضل "

يحدد د / صلاح فضل مفهومه لـ " الرواية السياسية " بقوله " يمكن أن نعتد فى هذا الصدد بفكرة " المؤشر الأسلوبى " لتمييز الرواية السياسية من غيرها فكلما تعددت

---

(1) " الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية " د. حمد حسين ص ١٨.

الإشارات المباشرة إلى المواقف والأحداث والشخصيات القائمة خارج النص الإبداعى؛ بأسمائها المعروفة تاريخياً صبغت العمل تدريجياً بصبغة سياسية؛ وهذه الصبغة تصل إلى درجة الاكتمال عندما تصبح إشارات السياسة الخارجية مسئولة فى داخل السياق الروائى ذاته عن مصائر الأشخاص وتحولات الأحداث ودلالاتها الأدبية؛ عندئذ تصبح مؤشرات نصية تقوم بالربط السببى بين منطق الحياة ومنطق العمل الروائى " [(1)] وواضح – من التعريف – أن د. " صلاح فضل " لا يعول على " الموضوعات " أو " القضايا " أو " الأفكار " السياسية؛ أو " أيديولوجيا " الروائى أو " رؤيته " السياسة؛ بل يركز على " البناء " الروائى فى الحكم على " نوعية " الرواية؛ والأهم من ذلك أنه لا يعول على ما أسماه بـ " المؤشرات الأسلوبية " الخارجية إلا عندما تتحول إلى " مؤشرات نصية " متحكمة فى " مصائر الأشخاص " وتحولات الأحداث.

ولا شك فى صحة هذا " المدخل " فى التعامل مع "الرواية السياسية "؛ غير أن هذا " المؤشر الأسلوبى " المقترح لا يشترط فيه – أبداً – أن يكون عبارة عن " إشارات مباشرة " إلى " مواقف وأحداث وشخصيات بأسمائها المعروفة تاريخياً " ! فغالباً ما تكون هذه " الإشارات " غير مباشرة؛ دون أن يلغى ذلك – بداهة – ارتباط " النص " الروائى بالواقع الصادر عنه وتحكم هذا " الواقع " بما فيه من مواقف وأحداث وشخصيات فى " مصائر الأشخاص وتحولات الأحداث " داخل الرواية؛ والروايات موضع هذه الدراسة – وكما سوف يتضح لاحقاً – دليل واضح على ذلك حيث اعتمدت على الإشارات الصريحة المباشرة كما اعتمدت على التصوير " الكنائى " وتوظيف " الرمز " التراثى إلى آخر ما يمكن استخدامه من أساليب فنية.

***

من خلال ما سبق أستطيع تحديد ما أذهب إليه حول مفهوم " الرواية السياسية " وبداية يمكن القول إننى أبدأ من " العمل " الروائى مستبعداً صاحبه وما قد أعرفه عن

---

(1) " أساليب السرد فى الرواية العربية " د. صلاح فضل ص ١٨ دار سعاد الصباح ١٩٩٢ م.

انتماءاته " السياسية " ومواقفه وآرائه المعلنة؛ وفى التعامل مع " النص " الروائى يمكن مراعاة كل عناصره التى تتساوى فى أهميتها : العنوان – شكل الغلاف الخارجى – الإهداء – عدد الفصول ومراعاة كونها مرقمة أو تحمل عناوين مختلفة – الإشارات الصريحة أو الضمنية إلى الواقع الخارجى – عدد الشخصيات وتوزيعهم بين شخصيات ثانوية ورئيسية – طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات وآرائهم ومواقفهم المختلفة – موقع " الراوى " ومنظور " الأيديولوجى " و " التعبيرى " – طبيعة " الأحداث " وكيفية تطورها – طبيعة المكان والزمان.

وبمراعاة كل ذلك تنتفى عما يسمى بـ " الموضوعات " أو " القضايا " أو " الرواية " المسبقة تلك الأهمية التقليدية التى تمنح لها غالباً؛ فالحق أننا لسنا – مع هذه النوعية من الروايات أو غيرها – أمام " موضوعات " أو " قضايا " سابقة بل نحن – على وجه اليقين – أمام " أيديولوجية " مستخلصة من " بناء " فنى بكل عناصره المشار إليها؛ ومن خلال هذه " الأيديولوجية " نستطيع تصنيف " الرواية " بل نستطيع – فى حال كونها " رواية سياسية " – توزيعها على المحاور " الموضوعية " المختلفة.

فما هى هذه " الأيديولوجية " التى نستطيع من خلالها الحكم على "رواية" ما بأنها "رواية سياسية"؟

يمكن القول بأنها – وهذه فرضية أسعى إلى تأكيدها – تلك " الأيديولوجية " التى تكشف آليات ممارسة " السلطة " فى مستوياتها " السياسية " و " الاجتماعية " و "المعرفية " وفى دوائرها الثلاثة : القطرية والقومية والعالمية.

ومن الواضح أننى أجعل من كشف ممارسة " السلطة " منطلقاً أساسياً فى الحكم على سياسة " الرواية "؛ وهو أمر طبيعى فى ضوء المفهوم الذى انتهيت إليه لمفهوم " السياسة " باعتبارها " كيفية ممارسة السلطة " بمفهومها الشامل الذى يتسع ويتجزأ ويتمظهر – كما يرى ألفين تولفر – " فى المكتب كما فى السوبر ماركت، فى البنك وفى

أجنحة الفنادق وفى الكنائس والمستشفيات والمدارس والمنازل " (١)

وبناء على ذلك يمكن القول إن " الرواية السياسية " "هى الرواية التى نستطيع من خلال أيديولوجية تشكيلها الفنى كشف آليات ممارسة السلطة فى مستوياتها ودوائرها المتعددة والمتداخلة ".

وفى ضوء هذا التعريف أمكننى تقسيم هذه الدراسة إلى محاور " موضوعية " و " فنية "؛ مع التأكيد – مرة أخرى – على أننى لا أتعامل مع " الآراء " السياسية الموزعة داخل " العمل " – والتى هى مدار بحث المحاور الموضوعية فى حال ظهورها واختفائها وتداخلها فى كل الأحوال مع العناصر الفنية – بوصفها عنصراً " خارجياً " بل عنصراً " فنياً " لا يختلف عن عنصر " المكان " أو " الزمان " أو " الشخصية "؛ فلا فرق عندى بين الملفوظ " السياسى " لإحدى الشخصيات وملفوظها فى وصف أحد " الأمكنة " أو وصف " شخصية " أخرى لأن كل ما يصدر عن " الشخصية " الروائية داخل – بداهة – فى بناء " الرواية " ومؤثر فى كافة عناصره؛ وهو ما يؤكد قيمة " الدلالة " المستوحاه من " الدوال " المختلفة على أساس أن " الأدب العظيم هو ببساطة لغة محملة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة " (١).

وبعد هذا التعريف يكون لزاماً علىَّ توضيح " المنهج " النقدى الذى استخدمته فى معالجة هذا الموضوع.

المنهج :

يمكن تقسيم المناهج النقدية إجمالاً إلى طائفتين رئيسيتين هما المناهج الخارجية التى تعطى اهتمامها الأول للعوامل الخارجة على " النص " الأدبى والمؤثرة فيه سواء أكانت هذه العوامل اجتماعية أم سياسية أم معرفية أم متعلقة بتكوين " صاحب " النص وآرائه

---

(1) " تحول السلطة، الجزء الأول " ألفين توفلر ص ١٧ ت : لبنى الريدى الألف كتاب الثانى ١٨١ هيئة الكتاب ١٩٩٥ م

(1) " A b c reading " Ezra pound , p 28 Mcclellond amd stewart , ltd

ونفسيته وظروف نشأته، والمناهج الداخلية التى تقتصر على دراسة جماليات " النص " وعناصره الشكلية دون أن تتجاوزه إلى ما هو خارجه. والحق أن المناهج النقدية بصورتيها السابقتين لم تستطع أن تقدم مقاربة صحيحة لـ " النص " الأدبى تفى بتوضيح طبيعته وجمالياته وعلاقاته غير المباشرة بالأبنية الاجتماعية والسياسية و الأيديولوجية وذلك لأن المناهج الخارجية تهمل خصوصية " الأدب " فى تعامله مع الواقع وتعامله " كوثيقة " اجتماعية أو نفسية، مهدرة بذلك جمالياته التى يمتاز بها عن كافة أنماط المقاربات اللغوية الأخرى.

وعلى العكس من ذلك تجنح المناهج الداخلية إلى اعتبار " الأدب " بنية مغلقة على نفسها منفصلة عما هو خارج عنها وهى فى ذلك لا تقل خطورة عن المناهج السابقة لأنها تفقد الأدب أهم خصائصه وأعنى بذلك فاعليته التى لاشك فيها وعلاقاته الوطيدة – حتى لو كانت غير مباشرة أو غير مرئية على السطح – بما هو خارجه؛ فالاقتصار على البحث " الشكلانى " " لا يكفى وحده لقيام نقد حقيقى للأعمال القصصية لأنه فى لحظة ما وعندما يتم تحليل البناء الداخلى تفرض كثير من التساؤلات نفسها على الناقد دون أن يستطيع الاعتماد على البناء الداخلى للإجابة عنها وخاصة تلك التساؤلات التى تتعلق بدلالة هذا البناء الوظيفة نفسه"(١)

ولعل هذا ما حدا بكبار نقاد " البنيوية " إلى ضرورة البحث عن كيفيلت انفتاح " النص " على كافة العناصر الخارجية على نحو ما يظهر فى أعمال " بارت " و " جينيت " و " تودوروف " التى " تكشف عن أن هذا التعرف على [جماليات النص] غير مقصود لذاته وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً فى التجريد والبنائية " (١)

---

(1) " بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى " د / حميد الحمدانى ص ٢٨ المركز الثقافى العربى ط٢ عام ١٩٩٣ م.

(1) " أفق الخطاب النقدى " د/ صبرى حافظ ص ١٠٣ دار شرقيات ط ١٩٩٩.

وإذا كان نقاد " البنيوية " قد سعوا إلى فتح " النص " دلالياً على الواقع الخارجى؛ فإن النقاد الماركسيين قد سعوا – فى المقابل – إلى الابتعاد عن " فكرة الانعكاس الآلى [انعكاس الواقع على النص الأدبى] " فتيودور أدورنو " تحدث عن الواقع كمجرد مثير غير مطابق للنص الأدبى و " ألتوسير " يرفض معالجة الفن بوصفه شكلاً من أشكال الأيديولوجية خاصة إذا ما كان فناً عظيماً [٢]

وهكذا يمكن القول إن مناهج النقد الأدبى [خارجية وداخلية] قد سارت – زمناً طويلاً – فى خطين متعارضين حتى التقيا أو حاولا الالتقاء فى منطقة تجمع بين اهتماميهما على نحو ما يظهر من دراسات " علم اجتماع " الأدب أو " سوسيولوجيا " الأدب التى تجمع إلى جوار " الدور الحيوى للميرات الاجتماعى والذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التى تتفاعل مع النص الأدبى وتنعكس على مراياه؛ مزايا الإسهاد الشكلى والبنيوى الذى يعتبر النص الأدبى هو الموضوع الجوزهرى للنقد " [٣] وذلك لأن المقارنة " الأيديولوجية " لا تقل تجريداً – فيما يرى " باختين " – عن المقاربة " الشكلية " المجردة التى تقتصر على " النص " الأدبى بوصفه " بنية مغلقة ". [١]

ومن هذا المنطلق تحديداً كان تصورى لطبيعة " المنهج " الذى يمكن الاستهداء به فى هذه الدراسة. وهو " منهج " يمكن أن أصفه وأن أحدد خطواته الإجرائية ولا مشاحة بعد ذلك فى تسميته.

يجعل هذا "المنهج " من " النص " الأدبى وهو " الرواية " فى هذه الحالة نقطة بدايته وغنى عن الذكر أن " النص " الأدبى ذو " بنية " فنية تتكون من عناصر محددة تختلف من

---

(2) " الواقع والنص دراسة فى طبيعة الأدب " د / السيد فضل ص ٩١ منشأة المعارف ١٩٩٣.

(3) " أفق الخطاب النقدى " د / صبرى حافظ ص ١٠٦.

(1) " باختين : المبدأ الحوارى " تزفيتان تودوروف ت فخرى صالح ص ٩١ آفاق الترجمة رقم ١٤ الهيئة العامة لقصور الثقافة •

جنس لآخر، وإذا ما توقفنا عند الرواية باعتبارها مجال دراستنا نقول إن الرواية عموماً بغض النظر عن اتجاهها تتكون من عناصر بنائية أساسية هى : الشخصية والمكان والزمان والحدث وأن هذه العناصر لا تقدم إلا من خلال ما يسمى بـ (الخطاب) الروائى الذى يتسع فى هذه الحالة ليشمل " السرد " و " الحوار " و " الوصف " و "المونولوج " ولا شك أن هذه " البنية " تسعى فى النهاية إلى تقديم " رؤية فنية " أو لنقل إن هذه "البنية" حاملة – بداهة – لرؤيتها ومتزامنة معها وليس التفريق بينهما سوى خطوة إجرائية لا تكون إلا بغرض الدراسة، وبناء على ذلك فإن هذا المنهج يبدأ من " البنية " الفنية أو " الشكل " وصولاً إلى " الرؤية " أو " المضمون " لأنه لا وجود لـ " مضمون " مجرد منفصل عن " الشكل " أو سابق عليه بل هو متزامن معه ومتخلق من خلاله، والحق أن تجاهل " الشكل " قد أدى إلى "ضياع الطريق إلى المضمون ممكنة فقط عن طريق التغلغل فى الشكل " (٢)

وقد يبدو ما أقوله الآن عن طبيعة " المنهج " الذى اتبعته مناقضا لترتيب فصول الدراسة وذلك لأننى بدأت بما يسمى بـ " المحاور الموضوعية " أى أننى بدأت "بـ " أيديولوجية " النص أو رؤيته الفنية أقول إن ذلك يبدو مناقضا لفكرة البدء بـ " الشكل " لكن هذا التناقض سرعان ما ينحل إذا ما أكدنا – مع باختين – على أن " أيديولوجيا " النص هى أحد عناصر تكوينه الفنى وأنها ليست شيئاً غريباً عنه أو مستعارا من الخارج وأنها " تدخل الرواية باعتبارها مكونا جمالياً لأنها هى التى تتحول فى يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص " (١)

ومن هنا تأتى أهمية دراسة " المضمون " أو محتوى " الشكل " صحيح أن " قيمة الرواية لا تقدر بموضوعها ومضمونها ولكنها من غير هذا الموضوع ومن غير هذا المضمون

---

(2) " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ٢١ المركز الثقافى العربى ط ١ (١٩٩٠).

(1) " النقد الروائى والأيديولوجيا " د / حميد لحمدانى ص ٣٣ المركز الثقافى العربى ط ١ (١٩٩٠).

لا يمكن أن يكون رواية فليس الفن فى الموضوع إلا أنه يتعلق به (٢)

وبداهة فإن الوصول إلى هذا " المضمون " أو " المحتوى " أو " الرؤية " لا يكون إلا من خلال " الشكل " وهو ما سوف يتضح فى معالجة محاور الرواية " الموضوعية " بالقسم الأول من الرسالة الذى راعيت فيه تآزر كافة العناصر " الفنية " مستخلصاً ما يمكن أن توحى به من " مضامين " مختلفة .

يمكن القول إذن إن هذا المنهج الذى اتبعته يقول فى القسم الأول من الرسالة على مبدأ " الإجمال " الذى يتعامل مع الرواية بوصفها " بنار " كلياً ويعالج كافة عناصره فى صورة شبه متزامنة بغرض الوصول فى النهاية إلى " الرواية " الكلية التى تسعى " الرواية " إليها ثم يقوم – أى المنهج – فى القسم الثانى على مبدأ " التفصيل " الذى يعالج كل عنصر من العناصر الفنية السابقة على حدة مستوضحاً أثر " الرواية الكلية عليه؛ وبعد مبدأ " الإجمال " و " التفصيل " يأتى ما يمكن أن يسمى بمبدأ " التركيب " الذى يسعى إلى ربط بناء " الرواية " الفنى ورؤيتها بالظرف التاريخى الذى كتبت فى إطاره وهذا ما أرجأته إلى خاتمة الرسالة تحقيقاً لما يسعى إليه علم تحليل " الخطاب " المعاصر الذى يقوم " باعتباره الوارث الأخير للنظرية البلاغية العربية القديمة والنظرية الأسلوبية الغربية الحديثة بالإجابة على كل ما يتعلق بالخطاب سواء كان أدبياً أو غير أدبى بدءاً من قائله وانتهاء بسياسته مروراً بالإجابة عن زمن الخطاب ومكانه ومحتواه وغايته وكيفية بنائه " (١).

وأخيراً إذا ما شئنا التسمية فإن هذا " المنهج " يتماس بقوة مع علم تحليل " الخطاب" لكنه يختلف عنه فى عدم وقوفه عند مبدع " النص " إيماناً باستقلالية النص " النسبية " عن صاحبه (٢) خاصة مع " الرواية " التى هى فى النهاية فن " موضوعى " تكاد

---

(2) " تاريخ الرواية الحديثة " البيريس ت جورج سالم ص ٤٦٦ منشورات البحر المتوسط ط ٢ (١٩٨٢)

(1) " الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدارسات الأسلوبية " د. مازن الوعر عالم الفكر م ٢٢ ع ٣، ٤ صـ ١٧٢، ١٧٣

(٢) لا يعنى هذا الإيمان بمقولة " موت المؤلف " التى راجت بعض الوقت إذ لا شك فى فاعلية الأديب سواء كانت هذه الفاعلية ظاهرة على سطح النص أو مستوحاة من آلياته الفنية

تختفى فيه ذاتية الأديب بل قد يعنى " النص " شيئاً لا يقصده صاحبه بالضرورة على نحو ما يشير " لوسيان جولدمان " إلى ذلك بقوله " إن عناية الأديب بجماليات عمله تقدم أثراً له بنية متكاملة مستقلة إذا ما تناولها النقاد والمنظرون بوسائلهم الخاصة فقد يكتشفون أنها أتت فى صورة مخالفة لما كان يعنيه صاحبها نفسه " [٣]

والروايات المدروسة تقدم أكثر من دليل على ذلك فرواية " الزينى بركات " – مثلا – تقدم إدانة دامغة لنظام الحكم فى الستينات فى حين أن " جمال الغيطانى " فكرياً مع توجهات هذه المرحلة ولهذا فإن استبعاد " آراء " المؤلف ضرورة من أجل الاقتراب المباشر من " العمل " الأدبى واستنتاج دلالاته ولا يعنينى فى هذه الحالة أن تكون هذه الدلالات متفقة من آراء المؤلف المعلنة أو مختلفة معها.

كما أن هذا المنهج يقترب كثيراً من منهج " البنيوية التوليدية " خاصة فى خصواته الإجرائية التى تبدأ من النص وصولاً إلى " الرواية " التى يقدمها؛ دون التزام بفلسفته التى تؤكد تطابق هذه الرؤية مع " رؤية " طبقة اجتماعية محددة ينتمى إليها صاحب العمل، لأن هذه الفلسفة تعيدنا مرة أخرى – بطريقة غير مباشرة – إلى فكرة " الانعكاس " الماركسية التى يشذ عنها أغلب الأعمال الأدبية الحديثة حتى أن ناقدا ماركسيا مثل " كودويل " يرى أن مهمة " الفن " هى "تشويه الواقع الخارجى وإعادة صياغته على نحو أقرب إلى رغبة القلب"[١]

وهكذا فقد سعيت إلى الاستفادة من علم تحليل " الخطاب " المعاصر فى شموليته ومنهج " البنيوية التوليدية " فى خطواته الإجرائية مع اتخاذ موقف نقدى منهما ولم يكن ذلك إلا مراعاة لخصوصية " الرواية " العربية ومراعاة لما أراه صواباً فى معالجتها.

---

(٣) نقلاً عن " الواقع والنص دراسة فى طبيعة الأدب " د. السيد فضل صـ ٩١ منشأة المعارف ١٩٩٣.

(1) نقلا عن السابق ص ٩١

الباب الأول

محاور "الرواية السياسية" الموضوعية

الفصل الأول

"الرواية السياسية وطبيعة السلطة"

المبحث الأول : طبيعة "السلطة السياسية"

تعد "طبيعة السلطة " فى مستواها السياسى من أهم المحاور التى يمكن استكشافها من خلال قراءة " الرواية السياسية "المعاصرة؛ فطبيعة هذه "السلطة " هى التى تحدد " نوعية " علاقاتها " الداخلية " بمجموع المحكومين على المستوى القطرى، كما أنها تحدد " نوعية " علاقاتها " الخارجية " بمجموع الشعوب العربية وسلطاتها المختلفة على المستوى القومى، بالإضافة إلى تحديد هذه الطبيعة لنوعية علاقة السلطة بالعدو المباشر والممثل فى الحالة العربية بالكيان " الصهيونى " وما يترتب على ذلك من تحديد علاقاتها بالقوى الدولية بناء على موقفها من الكيان الصهيونى.

ومن الطبيعى – بناء على ماسبق – أن تكثر الروايات " السياسية " [1] لهذا كان لابد من الاحتيار الذى راعيت فيه مجموعة من الأسس أهمها :

- أن يكون أصحاب الروايات المختارة ممثلين لأغلب الأجيال الروائية فى فترة البحث
- أن تكون الروايات المختارة ممثلة لملامح" السلطة السياسية " ومتابعة لما طرأ على هذه الملامح من تغيرات فى أساليب ممارسة السلطة طبقاً للمراحل التاريخية التى مرت بها.

---

[1] من هذه الروايات يمكن الإشارة إلى : " زينب والعرش " (١٩٧٦) لفتحى غانم؛ " القرفصاء " (٧٨) لفؤاد حجازى؛ " الباقى من الزمن ساعة " (٨٢) لنجيب محفوظ "؛ " العين ذات الجفن المعدنى " (٧٤) لشريف حتاتة؛ " ١٩٥٢ " (٩٠) لجميل عطية إبراهيم

- أن تتوافر فى الروايات المختارة عناصر البناء الفنى بحيث لا تكون الروايات أقرب إلى المنشورات أو الهجائيات السياسية المباشرة كما لاحظت على بعض الروايات فى فترة البحث.

يقوم منهج البحث الإجرائى الموضوعى فى روايات هذا " المبحث "كما فى غيره من " المباحث " اللاحقة على مبدأ " تحليل " هذه الروايات بحثاً عن ملامح " السلطة"

وقد افترضت قراءة هذه الروايات مجموعة من الملامح يمكن توصيفها فى العناوين الآتية:

- السلطة السياسية والقمع " المادى " .
- السلطة السياسية وتزييف " الوعى " .
- السلطة السياسية وأسلوب " الترغيب " .
- ازدواجية السلطة وانقسامها على نفسها .
- السلطة السياسية والهزيمة الخارجية .

وقد اخترت – بناء على الأسس السابقة – مجموعة من الروايات التى تؤكد هذه الملامح وهى : " الكرنك " (٧٤) لنجيب محفوظ؛" الزينى بركات"(٧٥) لجمال الغيطانى؛ " الهؤلاء " (٧٦) لمجيد طوبيا؛ "إمام آخر الزمان "(٨٤) لمحمد جبريا؛ " حكاية تو " (٨٧) لفتحى غانم؛" أوراق ١٩٥٤ "(٩٣) لجميل عطية إبراهيم .

***

السلطة السياسية والقمع " المادى " :

تتأكد طبيعة القمع " المادى " لـ " السلطة السياسية " فى رواية " الكرنك " لنجيب محفوظ من خلال " الحدث " الرئيسى فيها والذى يدور حول " اعتقال " مجموعة من الشباب [إسماعيل الشيخ؛ زينب دياب؛ حلمى حمادة] ثلاث مرات على فترات متقاربة؛ وتصوير ما لا قوه من امتهان لآدميتهم؛ والمصير الذى انتهى إليه كل منهم.

والملاحظ على تقديم نجيب محفوظ لهذا "الحدث " الرئيسى أنه لم يتوقف كثيراً عند تصوير ممارسات هذا القمع " المادى " بقدر توقفه أمام آثاره المجتمعية ممثلة فى تعليقات رواد مقهى " الكرنك " على أمر هذا " الاعتقال " المتكرر.

والحق أن تعليقات رواد المقهى تمثل – بوصف " المقهى " نموذجاً مصغراً لما يموج داخل المجتمع – مراحل نمو الوعى بطبيعة " السلطة السياسية "

القمعية؛ فمع " الاعتقال " الأول نجد هذه "التعليقات " متراوحة بين "رفض " ما يحدث ومحاولة التماس الأعذار [١]؛ ثم يتحول الموقف – مع الاعتقال الثانى – إلى " الرفض " الصريح، فالراوى الذى حاول جاهداً أو ساخراً تبرير ما حدث فى المرة الأولى نجده يقوله بتقرير جازم : " إن الآلة الجهنمية تطحن أو ما تطحن اصطحاب الرأى والإرادة " [٢] ومن الطبيعى أن يصاحب هذا الرفض الصريح خوف " وحذر " شديدان من الجهر به تأكيداً لطبيعة " السلطة السياسية " القامعة والمحاصرة للجميع.

ومع " الاعتقال " الثالث يتخذ " الرفض " شكل السخرية المريرة ومحاولة التكيف، وذلك حين يجعل " الراوى " أمر هذه " الاعتقالات " المتكررة بمثابة " أمور تقع بانتظام مثل الشروق والغروب " (٤١).

– المرة الأولى : الرفض ومحاولة التبرير

– المرة الثانية : الرفض المسحوب بالخوف.

– السخرية المريرة ومحاولة التكيف المؤقت .

ولا يكتفى " نجيب محفوظ " بتصوير ما سبق بل يسعى إلى تصوير أثر هذه " الأحداث " على المعتقلين أنفسهم، فبعد التعرض السريع لألوان هذا القهر " المادى "؛

(1) يمثل " التماس الأعذار " هنا نوعاً من " الاستلاب " أمام " الوعى الزائف " الذى كانت تشيعه "السلطة " وهو ما سوف أعالجه لاحقاً

(2) " الكرنك " نجيب محفوظ صـ ٣٧، دار مصر للطباعة.

نجد إسماعيل الشيخ " لا يزال على إيمانه بـ " تراث الثورة " وينتهى به الأمر إلى الانضمام إلى الفدائيين الفلسطينيين؛ فى حين انحدرت " زينب دياب " إلى وهدة " السقوط " بعد ما اقترفه " خالد صفوان [أداة " السلطة " القمعية] من اعتداء جنسى عليها، ثم تتحول فجأة إلى ممارسة حياة شديدة التقشف فى محاولة

أخيرة لإنقاذ روحها من وهدة التردى، أما " حلمى حمادة " – الذى كان أكثرهم صلابة ووعياً ورفضاً لما يحدث – فقد لقى مصرعه من أثر " التعذيب " فى حجرة " التحقيق"!!

إن تأمل تصوير " نجيب محفوظ " لهذه المصائر الثلاثة يوحى بأن القمع المادى قد أفضى إلى " موت " أكثر العناصر وعياً وحرصاً على الوطن؛ إذ ينبغى ملاحظة أن موت " حلمى حمادة " كان متزامناً مع اقتراب نذر " الهزيمة " الخارجية ومقترناً بها، كما يوحى هذا التصوير بأن طريق الخروج من التردى الداخلى والخارجى يتمثل فى ضرورة استمرار تراث " الثورة " التحررى، " الثورة " العربية وليس المصرية فقط على نحو ما يشير بذلك انضمام " إسماعيل الشيخ " إلى حركة التحرر الفلسطينى، كما يتمثل فى ضرورة محاسبة " الذات " بمعناها الجمعى والتكفير عن الاستكانة إلى " السقوط " والاستسلام للواقع.

– على العكس من رواية " الكرنك " يتوقف " جمال الغيطانى " طويلاً فى روايته " الزينى بركات " أمام مظاهر " القمع المادى " من " سجن وتعذيب وقتل " التى تمارسها " السلطة السياسية " ضد مخالفيها، فالرواية مكتظة بأنماط شتى من هذا القمع الذى لم ينجُ منه أحد؛ بدءاً من الفلاحين وصغار التجار وعامة الشعب حتى رجالالسلطة المغضوب عليهم، بحيث أصبح هذا " القمع " قانوناً لا يأمن معه ممارسوه أنفسهم.

والجديد فى هذه الرواية هو تصوير الكاتب لحرص " السلطة " على " إظهار " هذه الممارسات " القمعية "؛ فالفلاحون – فى أحد المشاهد – يسيرون مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية أمام " الجميع "؛ و " على بن أبى الجود " لا يكتفى بتعذيب امرأة "

فقيرة لا يظهر لها " بل يشنقها فى النهاية على " باب زويلة " [1] وكل هذا بغرض ترويع الآخرين، حتى يغدو " التعذيب " وسيلة لتثبيت مهابة " السلطة " فى النفوس.

والملاحظ على " المقموعين " فى أغلب مشاهد هذه الرواية هو انتماؤهم إلى " عامة الشعب " بفئاته المختلفة؛ وبشاعة ما يتعرضون له من " قمع " بصل لحد " القتل " و " التمثيل "، فى حين اتبعت " السلطة " مع طبقة " الانتلجنسيا " [الطبقة الواعية المثقفة والممثلة فى طلبة الأزهر فى ذلك العصر] أسلوباً يتراوح بين الرغبة فى " الاحتواء "؛ و " التعذيب " بغرض الهيمنة والتوجيه [1]

لا يقتصر الأمر على هذا " القمع " المادى المباشر، بل تلجأ " السلطة " إلى أسلوب آخر أكثر تأثيراً ونفاذاً إلى أعماق " الإنسان "؛ يمكن تفسيره بأنه مادى بممارسته نفسى بنتائجه، وذلك حين تسعى " السلطة " إلى إشعار " الشخص المستهدف " بأنه تحت المراقبة الدائمة وان هناك من يرصد خطواته وكل ما يصدر عنه فيشيع الخوف داخله ويصبح هو ذاته رقيباً على نفسه فتتبدل أحواله ويتحول لشخص آخر غريب عنه، وقد نجح هذا الأسلوب تماماً مع " سعيد الجهينى "؛ بناء على نصيحة " الزينى " التى أشار بها على " ذكريا بن راضى " بقوله : " أكثر من إطلاق رجالك فى أثره بحيث لا يكون الهدف رصد حركته، إنما إشعاره أن هناك من يرصدها " (الرواية ص ١٧٢) إن " السلطة " هنا لا تسعى فحسب إلى محاسبة " الآخرين على " القول " أو " الفعل " بل تسعى إلى محاسبتهم على " خبايا النفس " فقد كان ذكريا بن راضى " يتمنى لو تمكن من اختراع أساليب أو " وسائل سحرية تكشف ما يفكر فيه الإنسان " (ص ٩٠).

وكما سعت " الكرنك " إلى تصوير آثار " القمع " المادى المجتمعية، فقد سعت " الزينى بركات " إلى تصوير ذلك أيضاً بصورة أكثر استقصاء حيث تنوعت وتباينت

---

(1) " الزينى بركات " جمال الغيطانى صـ ١٥، ٢٤ الأعمال الروائية (٣) الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩٣

(1) انظر الرواية ص ٥١، ٢٤٢ وسوف نزيد هذا الملمح تفصيلاً فيما بعد لأنه يندرج تحت أسلوب " الترغيب و " الخداع " الذى تتبعه " السلطة " أحياناً بجانب أسلوب " القمع " المباشر.

مواقف " المحكومين " من السلطة ما بين " الرفض الصريح " الذى مثله الشيخ " الجارحى " [٢] و" الانخداع " المؤقت بشعارات " السلطة "كما فى حالة " سعيد الجهينى "، وأخيراً حالة " التعاون " المطلق التى مثلها " عمرو بن العدوى " وهى حالات لا نعدم نظائرها داخل عامة " الشعب " الذى تباينت مواقفه على الصورة السابقة.

- لاحظنا فى روايتى " الكرنك " و " الزينى بركات " أن القمع المادى كان يأخذ طابعاً مجتمعياً عاماً؛ لكننا مع رواية " الهؤلاء " لمجيد طوبيا نجد هذا القمع المادى موجهاً – بصفة أساسية – ضد " فرد " محدد بصفات محددة يمكن – من خلالها – تعريفه بـ " المثقف " الذى دفعته " المعرفة " إلى " السؤال " ودفعه " السؤال " إلى " البحث " عن " الحقيقة " فأفضى به كل هذا إلى الاصطدام بـ " السلطة وقمعها.

يبدو البعد " المعرفى " فى هذه الرواية – والذى لا ينفصل عن كافة الأبعاد الأخرى – هو العنصر المهيمن فى تحديد العلاقة " الضدية " بين " المثقف " و " السلطة "، ومن المتوقع أن يكون قمع " المثقف " – لخطورته التى تدركها السلطة – قائماً على مجرد " الريبة " فى سلوكه أو " تغير " حالته، فـ " السلطة " هنا لا تنتظر " تعليقاً " معارضاً لـ " ممارستها "كما لاحظنا فى " الكرنك " أو " تقريراً " أمنياً لأحد " البصاصين "كما لاحظنا فى " الزينى بركات " بل يكفى مجرد الريبة وتغير الحالة عن المألوف؛ لأن هذا لا يحدث – من وجهة نظر المحقق أو " الرجل المضغوط " على تسمية الكاتب – إلا عند " الرغبة فى القيام بعمل غير مشروع ضد دولة " أيبوط " الفتية " [١] وبناء على ذلك يجب التأكد من انه " برئ فيما مضى برئ الآن " [٢] ولإثبات ذلك فإنه لبد من إرسال

---

(2) لا أذهب إلى ما أكد عليه د. فيصل دراج من تبعية " رجال الدين لـ " السلطة السياسية " فرغم انطباق هذه العلاقة على البعض فإنها لا تشملهم جميعاً فمواقف رجال الدين الرافضة لجور السلطة أكثر من أن تعد =

خاصة فى العصور التى امتزجت فيها الزعامة الدينية بالزعامة الشعبية وقد كان الشيخ " الجارحى " ممثلاً لهذه الزعامة " انظر " دلالات العلاقة الروائية " د. " فيصل دراج صـ ١٠٢ دار كنعان ط ١ ١٩٩٣.

(1)، (٢) " الهؤلاء مجيد طوبيا صـ ٤٥ مكتبة غريب ١٩٨٣.

" الراوى مع مندوب من طواف سريع إلى جميع مخافر الشرطة المنتشرة فى أنحاء " أيبوط " والتى عددها أربعون مخفراً.

والغريب أن يتحقق فى هذه " الرواية " ما كان يتمناه " زكريا بن راضى " فى " الزينى بركات "من القدرة على معرفة " خبايا النفس "؛ فنجد أحد الجاحظين [رجال الشرطة] يناقش " الرواى " فيما يدور بخلده قبل أن ينطلق به :

" قلت فى **سرى** إنه واحد من الهؤلاء.

قال : لست واحداً من الهؤلاء [رجال الشرطة] " (ص ١٨)

والملاحظ أيضاً أن الكاتب – على عكس الروايتين السابقتين – يستفيد من وسائل المراقبة الحديثة؛ فـ " الساعة " التى هى وسيلة لمعرفة " الزمن " وتطوره تتحول فى ديار " أيبوط " إلى أداة من أدوات " السلطة " التى تستطيع من خلالها الاطلاع على آراء الآخرين، عن طريق أستخدمها فى "تسجيل " ما يدور من أحاديث بيت الناس، وبهذا يأخذ " سؤال " الراوى [لماذا تدور الأرض ضد الساعة وليس معها ؟] دلالته السياسية، حيث يصبح المقصود بحركة " الأرض " المضادة لـ " الزمن " حركة ديار " أيبوط " تحديداً وذلك لأنها حولت أداة " مقياس" الزمن إلى إحدى أدوات " ملاحقة " الإنسان وقمعه.

والحق أن هذه الدلالة " السياسية " لـ " سؤال " " المثقف " السابق تتأكد من هذين الاسمين اللذين أطلقهما الكاتب على " الديار " التى يقطنها و " الرئيس " الذى يحكمها، حيث سمى " الديار " باسم " أيبوط " وسمى رئيسها باسم " الديجم "، وقد لاحظ د. أحمد السعدنى أن " الديجم " هو مقلوب اسم " مجيد "، و " أيبوط " مقلوب " طوبيا " [(١)] لكنه لم يتوقف عند دلالة هذا "القلب" الذى قام به الكاتب لاسمه " مجيد طوبيا "، والذى أذهب إليه هو أن الكاتب يحاول الإيحاء بعلاقة " التنافر " – التى تصل لحد التضاد – بينه وبين من حوله، يستوى فى ذلك " السلطة " الممثلة فى " الديجم " و " الشعب " "

(1) " منظور مجيد طوبيا بين الحلم والواقع " د. أحمد السعدنى صـ ١٥٣، ١٥٤ ١٩٨٠.

الأيبوطى " المرتبط بالرئيس، فإذا كان " مجيد " ممثلاً لعائلة " طوبيا " وابنها البارز المعروف، فإن " الديجم " هو الآخر ممثل الشعب " الأيبوطى " المرتبط به، وطبيعى أن " الديجم " ليس ممثلاً لشعبه بالمعنى الإيجابى للكلمة، إنه بالتحديد ممثل لروح " التسلط " التى نجدها عند " الهؤلاء " و " جاحظ العينين " الذى لاحق الراوى و" العالم " الذى طرده دون أن يجيب على " سؤاله "، وباختصار فإنه ممثل للمرتبطين به أساساً والذين يمثلون امتداداً له فى الواقع، ومن الطبيعى – فى هذه الحالة – أن تستدعى صفة " العادل " التى يلحقها " الهؤلاء " دائماً بـ " الديجم " نقيضها المعنوى امتداداً لهذا القلب اللفظى الذى فعله الكاتب.

وعلى العكس من الروايتين السابقتين نجد " الجماهير " هنا شبه "مغيبة"، فلا نجد " تعليقاً " اعتراضياً على فعل " القمع " كما لاحظنا فى " الكرنك "، أو بعض " الرؤى " المناهضة لممارسات " السلطة " كما فى " الزينى بركات "، وأكثر من ذلك فإن " العالم " الذى هو صاحب " سؤال " " المثقف " نجده راغباً فى الابتعاد عن " تسييس " هذا " السؤال " أو ربما غير منتبه لبعده السياسى (ص ٢٧)

يتم اقتياد " الراوى " إذن مع أحد المندوبين فى طواف مضن يلاقى فيه كافة صنوف الهوان حتى يصل إلى المخفر " الأربعين " وهناك يلقى به فى المخفر " الصحراوى " الذى لو نال منه شهادة " البراءة لأصبح طليقاً، غير أن الرواية تنتهى دون أن نعرف إن كان قد حصل على هذه البراءة أن لا، لكن الأرجح – من خلال شواهد كثيرة [1] – هو عدم حصوله عليها.

يبدو مما سبق أننا أمام رحلة واحدة هى رحلة " طواف المخافر "، هذا ما يوحى به ظاهر الأحداث، لكننا – فى حقيقة الأمر – أمام رحلتين متقاطعتين الأولى هى رحلة " المثقف " الطبيعية نحو اكتشاف " الحقيقة "؛ وهى رحلة كانت قصيرة للغاية حيث أجهضت بتدخل " السلطة " وقمعها فى بدايتها الأولى، والثانية هى رحلة " القمع "

(1) انظر الرواية صـ ٩٧، ١١٧، ١٢٣.

الطويلة التى خاضها هذا " المثقف " رغماً عنه، حتى انتهت به إلى " العزلة " النهائية كما توحى بذلك دلالة " الصحراء " التى انتهى إليها، وكأن الرواية تحاول الإيحاء بأن " القمع " و " الحصار " و " الريبة " الدائمة فى " سؤال " المثقف من قبل " السلطة " لابد أن يؤدى إلى فقدان فاعليته التى هى – بطبيعتها – ضد ممارسات " السلطة " القمعية، ولعل هذا ما حدا بها إلى إجهاض " سؤاله " منذ البداية على نحو ما رأينا.

– تختلف رواية " إمام آخر الزمان " لمحمد جبريل فى العديد من الجوانب عن الروايات السابقة، فهى لا تقوم على التصوير المباشر لحقبة تاريخية معاصرة على العكس من " الكرنك " و " الهؤلاء "، كما لا تقوم على توظيف حقبة تاريخية قديمة [عصر المماليك] من خلال شخصية تاريخية محددة على العكس من " الزينى بركات "، لكنها تقوم على توظيف إحدى " العقائد " " الشيعية " وهى عقيدة الإيمان بـ " المهدى " المنتظر الذى يأتى آخر الزمان لكى يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً؛ لكن هذه العقيدة – داخل الرواية – ليست أكثر من إطار تاريخى غير مقصود لذاته، فهموم الكاتب بطبيعة الحال– هموم معاصرة، ولم يكن توظيفه لهذه العقيدة الموغلة فى القدم إلا أن لها – فيما يرى الكاتب وفيما يؤكد الواقع – امتداداتها المعاصرة، وذلك لأن الكاتب يعالج قضية من أهم القضايا التى لم يتوقف الجدل بل والصراع حولها فى الواقع العربى والإسلامى قديماً وحديثاً وأعنى بها قضية " السلطة الدينية " فى مقابل ما يعرف بـ " السلطة المدنية ". قضية الرواية إذن قضية " عربية إسلامية " قديمة ومعاصرة فى الوقت ذاته؛ لهذا كان من الطبيعى ألا يتخذ الكاتب من " وطن " عربى أو إسلامى محدد مكاناً دائماً لأحداث روايته، فنراه يشير تصريحاً أو إيحاء إلى أماكن عربية وإسلامية عديدة، وامتداداً لهذه " العمومية " فإن " القمع " هنا – على عكس الروايات السابقة – يتخذ شكل " القرارات " العامة التى تشمل المجتمع بأسره، ففى إحدى مراحل الرواية تتوالى " القرارات " الظالمة أو المقيدة لأبسط مظاهر " الحرية " فيصبح " للحياة خارج البيوت – ليلاً – عقاب، وللتسلية

باجلوس أمام الدكاكين والشرفات عقاب وللصفير فى مكان عام عقاب...الخ " [١] وتمتد الممنوعات فتشمل " بيع المحصولات لغير الإمام، وبالقيمة التى يحددها، وعمليات الاستيراد والتصدير فهى وقف على الإمام وحده " [٢] وهى ممنوعات تشير بوضوح إلى فترة تاريخية معاصرة وبهذا يصبح الماضى والحاضر مشكلين لبنية تكاد تكون واحدة.

وفى مرحلة ثانية يرسم الكاتب صورة لسياسة " المهدى " [مدعى الإمامة تحديداً] تقترب كثيراً من طبيعة بعض الأنظمة المعاصرة حيث يصبح التأكيد على " المظهر " الدينة سمة الحكم الأساسية (الرواية ص ٤٦)؛ ويقدم الإسلام بوصفه دين طقوس وشعائر فحسب فى تجاهل واضح لشمولية الإسلام، وتصدر " القرارات " واجبة التنفيذ كأنها إملاء " الوحى " الإلهى، فيتحول الدين – بناء على هذه الرؤية إلى قيد صارم يشمل الجميع.

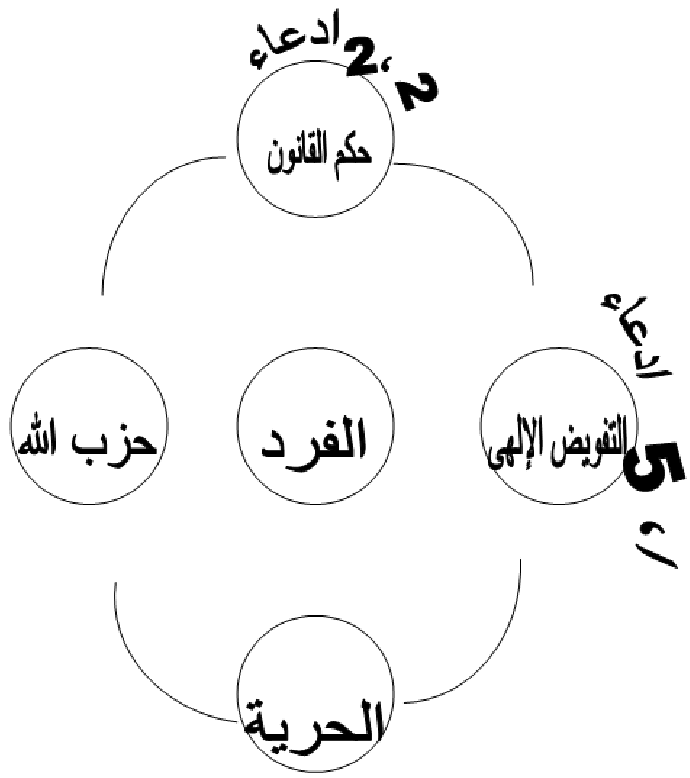
ولا يختلف الأمر كثيراً فى حالة " الحكم " باسم " القانون " حين يكون معبراً فحسب عن إرادة الحاكم " الفرد "، كما لا يختلف عن الحكم " العسكرى " المستبد؛ فطبيعة " الاستبداد " القمعية كائنة فى الحالات الثلاث وإن ارتدت فى كل مرة ثوباً مختلفاً.

تضعنا هذه المراحل المتعاقبة أمام عدة دلالات هامة؛ أولى هذه الدلالات أن الانتقال – وليس التغيير – من مرحلة إلى أخرى كان دائماً على يد " فرد "، وإن هذا الانتقال كان يحدث غالباً بعد " موت " الإمام السابق، وأن الجماهير كانت مغيبة عن المشاركة " الإيجابية " فى كل الأحوال، حيث نراها " منقادة " – باستثناء بعض أصوات المعارضة التى سوف تشمل الجميع فى النهاية كما سوف أشير لاحقاً – وراء " الفرد " الذى يستغل تأييدها وثقتها للوصول إلى " السلطة ".

والدلالة الهامة الثانية ان هذه الدورات المتعاقبة تضعنا أمام دورة كبيرة تكون فيها الدورة الأخيرة هى نفسها الدورة الأولى، كما يمكن أن يظهر من هذا التخطيط :

---

(1)، (٢) " أمام آخر الزمان " محمد جبريل صـ ٤٠ مكتبة مصر ١٩٨٤.



وهكذا تصل الرواية والقارئ معاً إلى ضرورة الخروج من أسر هذه الدائرة الكبيرة التى يكون "الفرد" مركزها؛ وإلى تأكيد أهمية دور "الجماهير" صاحبة المصلحة فى التغيير والإصلاح والقادرة على الحفاظ عليهما وتطويرهما، وهذا ما تستنبطه الرواية حقيقة، وإن لم تفصح عنه بصورة مباشرة.

تسترك هذه الرواية مع " الكرنك " فى تصويرها لنمو وعى " الجماهير " بطبيعة ممارسات " السلطة " القمعية، فرغم حالة " الاستلاب " التى كانت تؤدى إليها كلمات " الأئمة " ! المتعاقبين ويقع تحت تأثيرها غالبية " الجماهير "؛ فإننا لا نعدم – وسط هذا " الاستلاب " – وجود الأصوات المتشككة والرافضة لما كان يثبته بعض هؤلاء " الأئمة لأنفسهم من " تفويض إلهى "، لكن هذه الأصوات كانت تضيع وسط سحر كلمات " الإمام " واندفاع الناس نحوه بلا تفكير، وهى حالة تذكرنا بضياع أصوات " النقد " وسط

حالة " الاستلاب " شبه العام التى أشار إليها راوى " الكرنك " بقوله : " وأى جدوى ترجى من النقد عند السكارى " (ص ١٢). ولكن أصوات الاعتراض فى " إمام آخر الزمان " تستمر وتزداد؛ فها هو " على عبد الحسين " الذى كان يميل دائماً إلى التبرير نجده لا يحتمل ما آلت إليه الأمور (ص ٦٣) وهكذا تستر أصوات " الاعتراض " حتى تصل إلى وعيها العميق بأهمية دور الجماهير كما يلخصه قول " ياقوت نافع " فى نهاية الرواية : " سيكون كل شئ على ما يرام حين يسقط النظام على أيدى الجماهير، وليس عن طريق فرد – أو أفراد – أياً كان أو كانوا " (ص ٢٠٦).

– تتمايز رواية " حكاية تو " لفتحى غانم فى تصويرها لطبيعة " السلطة " القمعية عن الروايات السابقة باعتمادها الأساسى على حادثة؛ حقيقية وهى حادثة " قتل " أحد السياسيين المصريين فى سجن " أبو زعبل " من أثر التعذيب عام ١٩٥٩.

يتأكد مظهر " القمع " إذن من خلال " مشهد " مأساوى واحد؛ تتجسد فيه بشاعة " القمع " الذى يصل لحد " القتل "؛ كما تتجسد قيمة " البطولة " التى أبداها هذا " السياسى " فى مواجهة قاتليه، حيث كان الوحيد بين المعتقلين الذى لم يستجب للأمر الصادر لهم بخلع ملابسهم تماماً تمهيداً لتعذيبهم، وظل واقفاً – دون أن ينتبه أحد لامتناعه عن تنفيذ هذا الأمر – ينظر إلى ما يجرى حوله من تعذيب بشع؛ إلى أن تحدث المواجهة القاسية – بعد اكتشاف أمره – بينه وبين " شوكت " صاحب الشهرة الواسعة فى فنون التعذيب؛ هذه المواجهة التى انتهت بقتله، لكنه مات – كما يحكى اللواء " زهدى " فيما بعد – واقفاً لأن " جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم بسقط، وعندما سقط كان بسبب ركلات فى بطن الركبة فانثنت الرجل فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب، ولكنه كان ميتاً " [1] ولم يكن فتحى غانم فى حاجة – بعد هذا " المشهد " المأساوى القصير – إلى تصوير المزيد من مظاهر " القمع " المادى، إذ يكفى أنه قد " نحت " تمثالاً شاهقاً لبطولة هذا " السياسى " الذى صمد حتى "

---

(1) " حكاية تو " فتحى غانم ص ٥٥ روايات الهلال العدد ٤٦٨ ديسمبر ١٩٨٧

الموت"؛ وعلى النقيض من هذا التمثال فقد نحت تمثال " الجلاد " الذى تسبب فى موته[٢]

تخلص الرواية – بعد تصويرها المكثف لهذا " المشهد " الدامى – إلى تقديم أثاره ومواقف " الآخرين " المتباينة منه؛ حتى يمكن القول إن الرواية كلها – فى أحد مستوياتها – ليست سوى استعراض فنى لهذه المواقف المتباينة.

وأول هذه المواقف – والذى يقدمه الكاتب بصورة غير مباشرة – هو موقف " العصيان " و " التمرد " شبه الجماعى من " الأبناء " إزاء آبائهم "؛ فابن اللواء " زهدى " يرفض ميراث أبيه ويتركه وحيداً ويهاجر إلى "كندا "؛ و " تو " [ابن المناضل القتيل] يرفض ما فعله والده ويعتقد أنه سبب بلاء أسرته، وبشير السارد إلى " شكرى منصور " الذى اعتدى عليه ابنه ومنعه من دخول " النادى" [مكان الرواية الرئيسى] حتى شاع بين هؤلاء الكهول خوف مبالغ فيه من الشبان وأصبحوا " يتهامسون فيما بينهم عن خطورة الأولاد وضراوتهم " (ص ١٠) إن " العصيان " و " التمرد " هنا موجهان ضد سلطة " الأبوة " بصورة عامة يستوى فى ذلك المناضلون ورموز " السلطة " القامعة، مما يعنى – إيحاء – أننا أمام رفض لمنطق " الهيمنة " أو " الوصاية " الذى كانت تمارسه " السلطة " فى المرحلة التاريخية التى تقع فيها " أحداث " الرواية.

أما موقف " التيار السياسى " الذى ينتمى إليه هذا " المناضل " فقد تراوح بين الرفض الصارخ لما حدث أثناء وجودهم فى " السجن "؛ ثم قبول بعضهم احتواء السلطة لهم بعد خروجهم منه.

ولأول مرة – على خلاف – معظم الروايات السابقة [١] – تدخل " السلطة " طرفاً فى تقييم ما " حدث "؛ فنجد اللواء " زهدى " من ناحية مازال – بعد إحالته على

---

(2) " وجوه الفانتازيا " د. غالى شكرى فصول (ص ١٤٠) المجلد الثانى عشر العدد الأول ١٩٩٣.

(1) يمكن استثناء " الكرنك " التى شارك أحد رموز السلطة فيها [خالد صفوان] بإبداء الرأى فى التيارات السياسية المتباينة وإن كان ذلك بأثر هزيمة " يونيو "كما سوف أوضح لاحقاً.

المعاش – مؤمناً ببشاعة أساليب " القمع " و " التعذيب " وضرورتها فى مواجهة هؤلاء " السياسيين "، ومن ناحية أخرى نجد " السلطة " – فى مرحلتها المتأخرة – راغبة فى احتواء هذا " التيار السياسى " بأثر من علاقاتها الدولية مما يؤكد نزعتها " البرجماتية " المتحكمة فى علاقاتها بالتيارات السياسية المختلفة.

وأخيراً يأتى موقف " السارد " الذى يتماهى مع " فتحى غانم " نفسه، فنجد موقفه متراوحاً بين " الصمت " الطويل الذى أشعره بعقدة " الذنب " وعذاب " الضمير "، ثم " الإدانة " الدامغة لما " حدث " أو يمكن أن " حدث " من هذه الأساليب " القمعية " المتوحشة.

– وكما اعتمدت " حكاية تو " على حادثة تاريخية حقيقية، فقد اعتمدت رواية " أوراق ١٩٥٤ " لجميل عطية إبراهيم على إحدى الأزمات التاريخية الشهيرة والمعروفة باسم " أزمة " مارس عام ١٩٥٤ م وزخرت – شأن " الزينى بركات – بتصوير العديد من مظاهر " القمع " المادى الذى شمل بعض أساتذة " الجامعات " سواء بالإبعاد عن الجامعة أو " الاعتقال " كما شمل التيارات، السياسية " المعارضة "، ويأتى التيار " الماركسى " فى مقدمة هذه التيارات، وقد مثله فى الرواية كل من : " عباس أبو حميدة "، د. " أوديت "، "خالد القويسنى"، ورغم انتماء الثلاثة لتيار سياسى واحد فقد كانت مواقفهم من الثورة متباينة [١] فقد كان " عباس أبو حميدة " على صلة باليوزباشى " أنور عرفة " [أحد الضباط الأحرار] وكانا دائمى التشاور فى العديد من القضايا ولم تكن المشكلة بينه وبين " الثورة " إلا تلك الاعتقالات المستمرة، وذلك الجو الإرهابى الذى يزرعه الضباط فى الحياة السياسية واندفاعهم كل يوم للقضاء على مظاهر الديمقراطية " [٢] ولا يختلف موقف " خالد القويسنى " عن الموقف السابق. أما د. " أوديت " فقد ظلت على رفضها للثورة باعتبارها حكماً عسكرياً قائماً على " القمع "، ولعل هذا

---

(1) سوف لا أفصل هنا بين مظاهر " القمع " وموقف " المقموعين " من هذه المظاهر على عكس ما فعلت فى الروايات السابقة مراعاة لمنطق بناء " الرواية " التى عرضت لها بصورة شبه متزامنة.

(2) " أوراق ١٩٥٤ " جميل عطية إبراهيم ص ١٤٠ روايات الهلال ٥٣٩.

التباين فى مواقف " الماركسيين " راجع إلى اختلاف المواقع الاجتماعية بين " طبقة " حريصة على الإنجازات الاجتماعية [طبقة

"أبو حميدة" و "القويسنى"] و " طبقة لم تعطى الأولوية لهذه الإنجازات ["طبقة د. أوديت"].

وبالمثل فقد كانت " جماعة الأخوان المسلمين " التيار الرئيسى الثانى الذى اصطدم – فى فترة مبكرة مع " السلطة " وقد رسم الكاتب صورة هذا " القمع " من خلال تصويره لحالة " مُحَمَّد الطباخ " الذى استوقفه رجل الشرطة لمجرد الاشتباه فيه بأنه من " الأخوان المسلمين " ويعلق د. " السيد أحمد على " على هذا " الحدث " بقوله " إن الحكومة قد حلت جماعة الأخوان المسلمين وقبضت على المرشد العام " (الرواية ص ٣٠) ثم نكتشف – على لسان د. "يونس عبد العال "– أن تزعم " عبد القادر عودة " [مرشد الأخوان] لمظاهرة عابدين التى أرجعت " مُحَمَّد نجيب " إلى " الحكم " هو سبب صدام " الأخوان " مع " السلطة" أو أحد أجنحتها تحديداً. إننا أمام تدرج مقصوج فى تقديم طبيعة " الصدام " السابق، هذا التدرج الذى يبدأ بتقديم " الحدث " الدال [ضرب " مُحَمَّد الطباخ " بظنه إخوانياً]، ثم توصيف عام لموقف " السلطة " من " الأخوان " على لسان د. السيد أحمد [حل الجماعة واعتقال المرشد العام]، ثم تعليل هذا الموقف على لسان د. يونس [مناصرة نجيب دفاعاً عن الديمقراطية، أو لكسب جناحه] ولا تقتصر دورة " القمع " هذه على المعارضين فحسب؛ بل تصبح حالة عامة يعيش الجميع أجواءها بمن فيهم رجال " السلطة " أنفسهم فهذا "عباس الوهيدى " [أحد الضباط الأحرار] قد أصابته "حادثة القبض على ضباط المدفعية [بصدمة] (الرواية ص ١٠٥) وظل مرتعداً من مثل هذا المصير.

لا يكتمل تصور الموقف العام من مظاهر " القمع " السابقة؛ باستعراض مواقف التيارات السياسية المقموعة فحسب؛ بسبب انشقاقاتها العديدة، ورغبة بعضها فى الاستيلاء على " السلطة " أو التحالف معها مما أثر على موضوعية بعض هذه " المواقف "؛ لهذا يصبح من الضرورى استعراض رأيين اتسما بكثير من الموضوعية إزاء هذا

الاستقطاب الحاد بين أمرين : إما الديمقراطية التى سوف تهدد –كما أشيع – المكاسب الاجتماعية للعمال والفلاحين؛ وإما " الثورة "

بمكاسبها الاجتماعية تستلزم نظام الحكم الشمولى. وهذان الرأيان هنا رأى " عباس أبو حميدة " الذى اتفق مع بعض الفصائل الماركسية على تأييد " الديمقراطية " والدفاع – فى الوقت ذاته – عن المكاسب والإصلاحات التى تمت (الرواية ص ٣١٧). والرأى الثانى هو رأى د. السيد أحمد؛ فتعد موت ابنته د. " أوديت " فى حادث " سيارة " مدبرة نجده يرتفع فوق مشاعره الخاصة قائلاً : " ما وقع لابنتى ليس حادثة فردية وعلى الشعب أن يجرى حساباته ويحصى مكاسبه وخسائره ويقيم ما قدمه جمال عبد الناصر إلى هذا البلد وبعدها يصدر حكمه وحكم الناس أقصى وأصدق " (الرواية ص ٣٥٦) فهو لا يرى " الثورة " خيراً كاملاً أو شراً كاملاً بل يراها ذات وجوه إيجابية وأخرى سلبية شأن أى " ثورة " بل شأن " الحياة " نفسها " ألوانها رمادية لا تعرف الأبيض أو الأسود " (الرواية ص ٣٦٨).

***

السلطة السياسية وتزييف " الوعى " :

بعد هذا " التحليل " لملمح " السلطة السياسية " الأول والقائم على " القمع" المادى؛ نأتى إلى استبيان ملمحها الثانى المتمثل فى " تزييف الوعى "، وهو ملمح مكمل للملمح الأول بغرض الهيمنة المعنوية والمادية.

– والحق أن " الكرنك " قد عالجت العديد من جوانب هذا " التزييف " الذى قدمته " السلطة " وأول هذه الجوانب ما اتخذته " السلطة " من مواقف إزاء " الماضى " الذى ثارت عليه، ففى أحد الحوارات نجد " السارد " يقول لـ " قرنفلة " : " تصاب الأمم أحياناً بفقدان الذاكرة... " (الرواية ص ٦)؛ وهو قول لا يقتصر على وصف حالة " قرنفلة " التى لم يعد يذكرها أحد؛ بل يتسحب أساساً على طبيعة " السلطة السياسية " فى هذه المرحلة والتى وصمت " الماضى " السابق عليها – والذى تنتمى إليه " قرنفلة " –

بالفساد والانحلال، الأمر الذى طال العناصر الوطنية التى نادت – فى ذلك الماضى – بالتغيير وسعت إليه وأكدت ضرورته.

وإذا كان القول السابق يقوم على " الإيحاء " فإن " نجيب محفوظ " يصرح فى موضع آخر بما كان يؤكده " الشيوخ " حيث ظلوا يرددون وبحذر شديد أن " الماضى " لم يكن شراً خالصاً (الرواية ص ١١).

نحن إذن أمام رؤيتين : رؤية تحاول إنصاف " الماضى " ووصفه وصفاً موضوعياً؛ ورؤية تقوم على تزييف " الماضى " وتشويه " الوعى " به وسلب الجوانب " الإيجابية " منه، مستغلة – فى تحقيق كل ذلك – وسائل " الدعاية " المختلفة.

ولا يقتصر التزييف على " الماضى " فقط بل يمتد إلى " الحاضر "؛ حين يصف أحد " المتكيفين " مع " السلطة " وجود " الشباب " [الذين ذاقوا مرارة " الاعتقال "]؛ يصف وجودهم فى " المقهى " بأنه " خليق بالإساءة إلى سمعته " (الرواية ص ٢٦). إن اعتقال " الشباب " لأسباب سياسية يبدو – من وجهة نظره – أمراً ضاراً بالسمعة؛ وهو ما يصنع مفارقة حادة ومؤلمة بين تمتعه بالحرية والأمان رغم اختلاسه وبين اعتقالهم وتعذيبهم لمجرد كونهم أصحاب وجهة نظر سياسية.

ومن بين جوانب " تزييف الوعى " أيضاً ما أشرت إليه سريعاً فى موضع سابق وهو محاولة البعض تبرير " القمع "؛ لكن الكاتب يقوم – إزاء هذا المنطق المغلوط – بما يسمى " إعادة إنتاج الوعى الزائف " بغرض إظهار ثغراته وخوائه؛ ففى " منولوج " ذاتى طويل (ص ٢٢) يظهر الكاتب متعاطفاً – فى البداية – مع هذه المرحلة وإنجازاتها حيث يصف الآلام والسلبيات بالنفايات الضرورية التى يلفظها البناء الضخم فى شموخه ,لكن هذا التعاطف سرعان ما يتطرق إليه الشك مع نهاية "المنولوج " حين نكتشف –مع السادر زيف هذا "المنطق " الذى قد يقنعنا بضرورة " الموت " وفائدته .

ومن جوانب تزييف " الوعى " كذلك ما تشير إليه " الكرنك " من زيف " الشعارات " وخوائها ومفارقتها للواقع، أو ممارسة " القمع " تحت دعاوى وطنية؛ الأمر

الذى يجعل " الشعار " البراق شركاً محكماً؛ فعندما يقول " خالد صفوان " " إن الخطأ له عذر أما التهاون فلا عذر له " (ص ٦٣) نجد مثل هذا القول مقبولاً فى تجريده أما عندما نعاينه فى تطبيقاته الواقعية فإننا نفاجأ بمدى فداحته وخطورته؛ فالخطأ الذى له عذر هنا هو " قمع " إنسان وتعذيبه لمجرد الشبهة، أما ما يعتبره تهاوناً فهو التريث حيث تثبن الإدانة. وإذا كانت " المفارقة " الأليمة فى القول السابق تحتاج لبعض التأمل فإنها فى جملة من قبيل " نحن نحمى الدولة التى تحرركم من كافة أنواع العبودية " (ص ٦٣)؛ مفضوحة تماماً إذ كيف يكون " قهر " المحكومين وسيلة من وسائل حماية دولة تسعى لتحررهم من "كافة " أنواع العبودية.

والحق أن جوانب " التزييف " السابقة قد مارست تأثيرها السلبى على قطاعات كثيرة من " الشعب " بمختلف مستويات وعيهم (ص ١١، ١٢).

– على العكس من رواية " الكرنك " لا تتوقف " الزينى بركات " طويلاً أمام مظاهر تزييف " الوعى " باستثناء استعراضها لأساليب " الدعاية " المختلفة التى أتقنها " الزينى بركات " منذ البداية؛ حيث أشاع بين الناس زهده من منصب " المحتسب " كما أشاع زهده فى المال وحرصه على العدل وإنصاف الفقراء، ولم يكتف بإشاعة هذه الصفات عن طريق رجاله وتابعيه؛ بل سعى إلى تأكيدها بنفسه أكثر من مرة بنزوله إلى الناس والخطابة فيهم من فوق منبر " الأزهر "، ورغم كذب هذه " الدعايات " جميعها فقد مارست تأثيرها القوى على الناس [(١)].

– يتمايز " مجيد طوبيا " فى " الهؤلاء " بتقديم رؤية عميقة لما تقوم به " السلطة " من تزييف لـ " الوعى " وما ينتج عنه من آثار؛ من خلال مشهدين دالين : يتمثل الأول فى ذلك الحوار بين أحد " الجاحظين " و " السارد " حين يحاول الأول نزع صفة " التخلف " عن ديار " أيبوط " مستخدماً فى ذلك منطقاً شكلياً يقوم على إبطال دلالة " اللغة "

(1) سوف يأتى تفصيل الرؤى المختلفة لشخصية " الزينى بركات " ومواقف الآخرين منه موضع لاحق من الرسالة عند الحديث عن كيفية تقديم نموذج " الشخصية " السلطوية

حين يقول إن البعض " يزعمون أن أيبوط الخالدة قد تخلفت وانا أقول بأنها لم تتخلف أبداً، ولكن هذا القرن هو الذى سبق " (ص ١٩) وواضح – بطبيعة الحال – مدى تهافت هذا " المنطق " الذى يعتمد عليه " الجاحظ " العينين؛ لأن كل ما يهمه هو نفى صفة " التخلف" عن " أيبوط "؛ أما أن يسبقها هذا العصر فهو أمر لا يهم ما دام قد نجح – بمثل هذا التحايل الشكلى المتهافت – فى نزع صفة " التخلف " عن ديار " أيبوط " السعيدة.

ويتمثل " المشهد " الثانى فى دخول " الراوى " " الزنزانة " ومفاجأته بهذه الجملة محفورة فوق أحد الجدران : " انظر.. فى البدء كذب الدياجم.. ثم الملاك والتجار.. ثم الساسة والمثقفون.. انظر : ففسدت الرعية فعم الفساد بأرجاء البلاد (ص ٧٣).

ويهمنى هما تأمل كلمة " الكذب " لأنها ضرب من ضروب تزيف " الوعى " وما ينتج عنه من آثار وخيمة ممثلة فى انتشار " الفساد "؛ الذى يبدأ من " الدياجم "ثم تتبعهم الطبقات العليا فى المجتمع [الملاك والتجار] ثم " الساسة "كفئة سياسية تابعة لسلطة " الدياجم " ثم " المثقفون " المرتبطون –كرهاً أو طواعية – بالسلطة القائمة.

– وإذا كان " مجيد طوبيا " قد كثف تصوير مظاهر " تزييف الوعى فى مشهدين دالين فإن " محمد جبريل " فى " إمام آخر الزمان " قد استفاض كثيراً فى تصوير مظاهر هذا " التزييف "؛ لكنه جعل من قناع " السلطة " الدينى أساساً لكل هذه المظاهر، فلا شك أن تعلق " الناس " ب " إمام آخر الزمان " وتشوقهم لظهوره وانتظارهم " السلبى " له؛ بل كان من الأسباب القوية لظهور كثير من المنحلين لشخصيته ووصولهم – بهذا الانتحال والادعاء – إلى " السلطة "؛ ومن هذه الادعاءات القائمة على تزييف " الوعى " النظر إلى " الإمامة " بوصفها منصباً " إلهياً " كالنبوة تماماً؛ وجعل الأئمة معصومين كالأنبياء؛ ويصبح الأمر النهائى الموجه إلى الرعية هو أن يلزموا سمت هؤلاء " الأئمة " ويتبعوا أثرهم(٣٧).

ومن مظاهر تزييف " الوعى " أيضاً التأكيد على عدم جواز استخدام " العقل " مدخل إلى " وسوسة " " الشيطان " " أما إذا كان النقاش تدعيماً لرأى الإمام فهو النقاش

المستند إلى الإيمان " (ص ٤٢)، فمناصرة " الإمام " هنا من تمام صحة " الإيمان "؛ وبناء على هذا تصبح " الأحزاب " – وهذا أيضاً ضرب من ضروب تزييف " الوعى " – نوعين " حزب الله " وهو حزب " الإمام " بطبيعة الحال؛ وحزب " الشيطان " أو أحزاب " الشيطان " وهى الأحزاب المعارضة.

إن ما سبق لابد أن يفضى إلى نتيجة واحدة هى " استلاب " وعى " الجماهير " وانقيادهم بلا تفكير ورأى قرارات " الإمام "؛ باستثناء بعض أصوات " المعارضة " التى أشرت إليها سابقاً.

– يمكن القول إن تزييف " الوعى " فى " حكاية تو " لفتحى غانم يتأكد من خلال وجود توجيهين متناقضين من توجهات " السلطة " ومحاولة الكاتب إبراز هذا " التناقض "؛ يقوم التوجه الأول على الإيمان بـ " القمع " وضرورته فى مواجهة الخارجين على " السلطة "؛ ويمثل هذا التوجه اللواء " زهدى "؛ وهو فى الحقيقة توجه " السلطة " الأساسى " المستتر " فى مقابل التوجه الدعائى " المعلن " والذى يظهر حين يفاجأ اللواء " زهدى " بأن الذين كانوا يحمونه بالأمس قد تخلوا عنه وبدءوا يتحدثون بلغة أخرى كلها – على حد تعبيره – من نوع السجع الاشتراكى التقدمى، وهو ما يظهر مدى التزييف الكامن وراء رفع هذه " الشعارات " التى لا تدل على حقيقتهم بوصفهم رعاة أدوات " القمع " فيما مضى.

ولا تتضح فداحة هذا " التزييف " إلا عندما يعلن اللواء " زهدى " نفسه رغبته فى استخدام هذه " اللغة " ما دام فى ذلك تحقيق لمصلحته؛ هذه "اللغة" التى قتل والد " تو " بسببها.

كما يدخل فى ضروب " التزييف " أيضاً ما ظل اللواء " زهدى " يردده إمام " السارد " من آراء حول والد " تو " تقوم على التشويه الكامل له وللتيار السياسى الذى ينتمى إليه [1]

---

(1) سيأتى تفصيل هذه الآراء عند الحديث عن كيفية تقديم " الشخصية المسيسة " بالقسم الثانى من الرسالة.

– فى عرضه لمظاهر تزييف " الوعى " يذكر " جميل عطية إبراهيم " فى روايته " أوراق ١٩٥٤ " مواقف تاريخية حدثت بالفعل فيما عرف بأزمة " مارس " ١٩٥٤؛ وقد تمثل ذلك فى موقف الجناح " الناصرى " من المظاهرات المنادية بالديمقراطية وعودة " محمد نجيب " إلى الحكم؛ حيث أبدى الجناح "الناصرى" موافقته على هذه المطالب؛ وكان هذا – على حد تعبير أحد الضباط – موقفاً " تكتيكياً " تم من خلاله احتواء الموقف وتهدئة المتظاهرين وذلك بتحقيق مطالبهم لفترة محدودة ثم الإجهاز عليها فى هدوء بعد أن يكونوا قد انفضوا عن المطالبة بها.

وحتى لا يبدو الجناح المهزوم المؤيد لـ " محمد نجيب " هو الجناح الشعبى؛ سعى الجناح المنتصر – فى ضرب آخر من ضروب تزييف " الوعى " – إلى افتعال مظاهرات تأييد لانتصاره، يقول " شهدى الشـشتاوى " لـ "كرامة سرحان ": " المظاهرات **سوف** تملأ البلد دفاعاً عن الثورة " (ص ٣٢٣)، وبالفعل فقد امتلأت البلد بهذه المظاهرات " المرتبة " أو الإضراب " القهرى " لوسائل النقل؛ والغريب أن تستلب هذه المظاهر " وعى " " كرامة سرحان " الطالب الجامعى المثقف؛ حيث ظل يحلم – من خلال مشاركته فى هذا الإضراب " القهرى " – بالأرض التى يجد نفسه فيها بجوار الأميرة "جويدان " التى دفع – فى الماضى – ثمن حديثه معها مائة جلدة على ظهره من يد والدها، ولم يكن هذا موقف " كرامة " فقط بل موقف أغلب شخصيات الرواية الذين ينتمون إلى طبقته الاجتماعية، فقد كانت الحالة الاجتماعية أكثر إلحاحاً لديهم من سواها، أما الدستور وعودة الأحزاب فقد ارتبط فى أذهانهم بعودة الإقطاع والنظام القديم.

ومن مظاهر تزييف " الوعى " أيضاً ما عرضته الرواية من إيمان معظم " الضباط الأحرار " نموذج " المستبد العادل " الذى يؤمن – من وجهة نظرهم – بأولوية العدالة الاجتماعية على " الحرية " ومحاولتهم تسييد هذه " الرؤية ".

***

السلطة السياسية وأسلوب الترغيب :

نأتى بعد ذلك؛ إلى الحديث عن " السلطة السياسية " وأسلوب " الترغيب "؛ ونلاحظ فى هذا الملمح أن " الكرنك " لم تهتم كثيراً بإظهاره؛ لاستثناء الإشارة إلى وضع " إسماعيل الشيخ " و " زينب دياب " الاجتماعى ومعاناتهما؛ واستغلال " السلطة " لهذه المعاناة فى تجنيدهما مرشدين للأمن؛ ونجاحها فى ذلك؛ واختلاف موقف كل منهما فى القيام بهذا الدور، فبينما ظل " إسماعيل الشيخ " معذب الضمير ومتردداً إزاء الإبلاغ عن صديقه " حلمى حمادة " نجد " زينب دياب " تقوم بهذه المهمة ظناً منها أنها بذلك تحافظ على " إسماعيل الشيخ ".

– ونفس هذا الأسلوب نجده فى " الزينى بركات "بتفصيل أكثر؛ على نحو ما يظهر من إغراء مقدم البصاصين لـ " عمرو بن العدوى "< بمثل هذه الأمنيات : " تلاوة القرآن يا عمرو فى بيوت الأعيان لا تليق بمجاور أزهرى.. بإذن الله سوف نساعدك نحن فى أن تصبح قاضياً... يا عمرو اعتبرنى شقيقاً لك، لا تخفى [كذلك] عنى أمراً... ثق بى.. ثق بى أرجوك " (ص ٥١).

وهو أسلوب يركز على نفسية " عمرو " مستغلاً طموحها؛ فيبدأ أولاً بتنفيره من حالته الراهنة ثن يعده بمستقبل نقيض لهذه الحالة؛ مفتعلاً – فى كل ذلك – الود والحرص والحميمة فنجد النداء بالاسم أكثر من مرة؛ وأكثر من ذلك نجد الرجاء من قبل المقدم لعمرو؛ مما يخدع القارئ نفسه حيث لا يمكن أن يشعرٍ أن هذا حديث أحد ممثلى " السلطة " مع " واحد " من عامة الشعب.

وإذا كان هذا الأسلوب [أسلوب ترغيب] مجدياً مع نفسية " عمرو " الطموحة؛ فإنه غير مجد مع شخصية مثل " سعيد الجهينى "؛ ولهذا فقد استخدمت معه " السلطة " – وهو ما يمكن إضافته إلى أساليب الترغيب.

"المخادعة " – أسلوباً يعتمد على إخفاء الحقيقة بحيث تستغله فيما تريد دون أن يفطن لذلك؛ ففى مرحلة متأخرة من الرواية وبعد هزيمة " الغورى " وتمكن العثمانيين من "

مصر " وبحثهم عن " طومانباى "؛ يتجلى دور الشيخ "الجارحى " فى محاربة الغزاة وحث الشباب على الجهاد؛ فيتحه نظر " البصاصين " إلى محاولة الاستعانة بأكثر تلاميذه إخلاصاً [الجهينى] لمعرفة أخباره؛ ولأنهم يدركون أن " سعيداً " لا يمكن أن يكون " رقيباً على الشيخ لصالحهم؛ نراهم يلجأون إلى خداعه بقولهم له : " ما نطلبه منك ، ما نريده ، الاستفادة من عظاته وحكمة ،، لنستفيد منه ونفيد ،، طبعاً لا تخبره عما نريد ، أنت بهذا تنقل تعاليمه وحكمة إلى الخلق كلهم عن طريقنا " (ص ٢٤٢) وبهذا الأسلوب يتمكنون من استمالته وخداعه ،

– وفى رواية " الهؤلاء " نجد أسلوب " الترغيب " قائماً على ما يشبه " الشعارات " العامة؛ ومن ذلك حرص " الجاحظين " الدائم على وصف " الديجم" بصفة " العادل " أو ذكر ديار " أيبوط " مشفوعة بصفة " السعيدة "؛ وهى شعارات لم تنجح فى " استلاب " وعى " السارد " الذى كان قادراً على كشف تناقضاتها وتهافتها؛ دون أن يمنع ذلك قدرتها على استلاب " وعى " الآخرين.

– وفى رواية " إمام آخر الزمان " نلاحظ أن ما يتحول إلى أداة " قمع " فى النهاية هو نفسه ما كان فى البداية أسلوباً أو قناعاً من أقنعة " الترغيب "؛ فالدين بتم فى تقديمه فى البداية على أنه الملاذ الأخير والمنقذ من الشرور؛ ومع الوقت يصبح فهم " الدين " قيداً وتظهر الصورة القمعية للحكم باسم الدين.

وكذلك الأمر بالنسبة للحكم باسم " القانون " الذى يستبشر الجميع به فى البداية، ثم يتحول بعد ذلك إلى سيف مسلط على الخارجين على " السلطة ".

وهو نفسه ما يحدث مع السلطة التى تسعى إلى إزالة الفوارق الاجتماعية بين " الطبقات " وتحقيق العدالة الاجتماعية؛ أو السلطة التى ترفض العنف والثورة وتتبنى الدعوة – سلمياً – إلى الإصلاح والتسامح؛ حيث نصبح هذه الدعوة – بعد فترة – سبباً فى كثير من الانحلال وارتكاب الفواحش.

وهكذا فإن الرواية تعرض فى دوراتها المتعددة لمثل هذه الأقنعة " الترغيبية "

وتستمر معها إلى أن تكشف زيفها؛ وتنكشف حقيقتها عن أقنعة " قمعية " قاسية على نحو ما أشرت سابقاً.

– أما " حكاية تو " فإنها تشير إشارة سريعة عميقة الدلالة على ما اتبعته " السلطة السياسية " من وسائل " ترغيب " فى تعاملها مع التيار السياسى الذى ينتمى إليه والد " تو "؛ من عرض المناصب الهامة عليها؛ واستخدام " لغة " قريبة الشبه من لغتهم السياسية؛ وقد أثمر هذا الأسلوب فى استمالة بعض أعضاء هذا التيار فقبلوا ما عرض عليهم من مناصب وتعاونوا مع " السلطة " ودافعوا عن أيديولوجيتها، إن هذا الانقلاب فى الموقف هو ما جعل اللواء " زهدى " يتساءل فى حيرة : " لماذا لم يضربوا عن المناصب.. كما أضربوا عن الطعام الذى أرسله لهم أهلهم فى السجن لماذا قالوا لا نأكل هذا الطعام لأنه لحم القتيل ودمه.. ولم يقولوا لا نجلس على مقعد هذا المنصب أو ذاك.. لأنه من عظام صاحبنا القتيل " (ص ٦٦). وأكثر من ذلك فإن " السلطة " لم تمنع مشاركة الوفد المصرى فى الوقوف حداداً على روح " شهيد " الطبقة العاملة الذى استشهد فى السجون المصرية؛ فى مؤتمر دولى عن السجون بإحدى الدول الاشتراكية؛ بل اعتبرت هذه المشاركة موقفاً رائعاً من الوفد المصرى (الرواية ص ٦٤).

– على عادة " جميل عطية إبراهيم " فى روايته " أوراق **١٩٥٤** " يذكر بعض الوقائع التاريخية التى استخدمتها " السلطة " بوصفها وسائل " ترغيب "؛ ومن هذه الوسائل تقريب " الموالين " لها وترقيتهم – استثنائياً – ليحتلوا مراكز هامة سواء فى " الجيش " أو فى الوظائف " المدنية "؛ وكذلك محاولة " السلطة " استمالة بعض " قيادات " التيارات السياسية؛ مستخدمة – فى ذلك – كافة أنواع الإغراء (الرواية ص **٣٦**).

ولا شك أن هذه الأساليب كانت لها نتائجها الضارة على " الثورة " و " التيارات السياسة " على السواء؛ فتقريب " الموالين " كان لابد أن يشيع روح " النفاق " و " الانتهازية "؛ ونموذج د. " زهدى أمين " الذى تحول سريعاً – بعد إن كان على علاقة بالسراى والإنجليز – إلى أحد رجال العهد الجديد؛ دال على ذلك، وهذا ما نراه أيضاً مع " حمدى بك " شقيق اللواء " عويس " الإقطاعى الذى " أصبح مستشاراً لمجلس قيادة

الثورة " (ص ٢٠) فى الوقت الذى كان يضمر فيه العداء لتلك " الثورة " التى أصبح " مستشارها " !! كما أن استمالة بعض قيادات " التيارات السياسية " قد أدى إلى تفتيت وحدتها بحيث أصبح الصراع داخلياً وهذا ما عبر عنه " عباس أبو حميدة " لقوله : لقد " أدركت أننا على وشك الوقوع فى كمين أعده لنا جمال عبد الناصر فى براعة " (ص ١٤٣).

***

ازدواجية " السلطة " وانقسامها على نفسها :

أما عن " ازدواجية السلطة " وانقسامها على نفسها؛ فقد تناولتها بعض الروايات المدروسة بدرجات متفاوتة فيما بينها. وكانت أولى درجات هذه الازدواجية ممثلة فى تخلص " السلطة " من بعض عناصرها بعد أن تكون قد استنفدت أغراضها منها وقد ظهر ذلك فى " الكرنك " و " إمام آخر الزمان " و " حكاية تو " و " الزينى بركات " [1]؛ أما " أوراق ١٩٥٤ " فقد أولت هذا الملمح اهتماماً كبيراً حيث عرضت لذلك الانقسام الحاد بين جناحى " السلطة " فى ذلك الوقت : الجناح " الناصرى " والجناح المنادى بـ " الديمقراطية "، فى حين لم تتعرض " الهؤلاء " لهذا الملمح بل على العكس فقد صورت تماسك " السلطة " على تعدد مستوياتها فى مواجهة " المثقف " كما أوضحت من قبل ،

– ففى رواية " الكرنك " تتخلص السلطة من " خالد صفوان " – رجلها البارز على مدار الرواية – بعد أن استنفدت أغراضها منه، وأكثر من ذلك فإنه يقدم بوصفه المسئول وحده عما حدث من " اضطهاد " وتجاوزات، وبهذا يلغى كونه مجرد أداة فى يد أعلى منه، وربما كانت صيحة " خالد صفوان " " كلنا مجرمون وكلنا ضحايا " (ص ١١٠)، أصدق تعبير عن هذه الحالة العقدة.

فـ " صفوان " هو الآخر " ضحية " لأنه فى النهاية لم يكن أكثر من اداة تتضاءل

---

(1) تتوسع " الزينى بركات " فى عرض هذا الملمح بالقياس إلى " الكرنك " و " إمام آخر الزمان " و " حكاية تو " لهذا سوف أرجئ الحديث عنها بعد الروايات الثلاث.

إرادتها أمام إرادة أعلى منها تملى عليها تعليماتها وأوامرها؛ دون أن ينفى هذا كونه " مجرماً " لما ارتكبه من " اضطهاد " وصل لحد " القتل ".

– وإذا كان التخلص من " خالد صفوان " فى " الكرنك " قد حدث بغرض كسب الرأى العام؛ فإن التخلص من بعض عناصر " السلطة " فى " إمام آخر الزمان " كان بغرض الانفراد بالحكم والهيمنة التامة على مقاليده؛ فالسيد " الإمام" المؤمن بنظام الحزب " الواحد "؛ تتحول الأحزاب عنده إلى نوعين " حزب الله " وأحزاب " الشيطان " كما أشرت سابقاً؛ وحتى داخل الحزب الواحد فلابد من انفراده بالقرار؛ وذلك بالتخلص من شركائه فى الحكم ورفاق نضاله أو إخفائهم دون أن يعلم أحد شيئاً كما حدث مع السيد " مُحَمَّد عبد الفتاح " رفيق نضال الإمام ونديمه وصفيه.

– وفى رواية " حكاية تو " يذكرنا اللواء " زهدى " بـ " خالد صفوان " فى " الكرنك "؛ فقد ظل هذا " اللواء " السابق يعانى من افتقاده كل ما كان يتمتع به من نفوذ؛ وعاجزاً عن " التكيف " من توجهات " السلطة " التى اخلص – من وجهة نظره – لها؛ وعاجزاً عن فهم سر " اللعبة " التى أدت بهذا أو ذاك إلى مناصب الوزارة أو مراكز السلطة؛ ويظل فى أزمته هذه حتى ينتهى إلى " الموت " الذى يحاول الكاتب ترميزه؛ حين يقول " تو " لـ " السارد " : " أنت الذى قتلته يا أستاذ قتلته بكلمتين " (ص ١١٨). فالسارد هنا مشارك فى قتله بـ " الكلمة " بمعناها العام أو بكلمتين على حد تعبير " تو "؛ وأن الأخير قد قتله بمجرد وجوده أمامه.

ومما يعطى هذه " الكلمة " القاتلة معناها العام؛ أن " السارد " كاتب روائى يتماهى – بصورة كبيرة – مع " فتحى غانم " نفسه؛ فإذا كان السار قد قال " كلمته " دون قصد معلن لمعناها الخفى؛ فإنها قد تركت بمجرد النطق بها تأثيرها المتوقع؛ وهذا ما يمارسه " فتحى غانم " فى فنه الروائى بشكل عام فهو

–كما صرح فى بعض حواراته [1] – لا يصدر أحكاماً على هذه الشخصية أو تلك بل يصفها بأكبر قدر من الحياد تاركاً أمر استنتاج إيحاءات هذا الوصف للقارئ ولشخصيات الرواية أنفسهم وهذا ما حدث فى مشهد " الموت " المشار إليه

– تتوسع " الزينى بركات " فى تصوير هذا اللمح كما ذكرت؛ فهى لا تعرض لتخلص " السلطة " من بعض عناصرها فحسب كما حدث مع " على ابن أبى الجود " الذى نفذ فيه " الزينى لركات " أمر " السلطان " ورغبة " المماليك " الذين دبروا للتخلص منه بعد أن انتشى بالسلطة وتاه عليهم؛ بل تعرض لمستويات أخرى من " الصراع " بين مراكز " السلطة " المختلفة؛ ومن ذلك " الصرع " الذى ظل لفترة بين " الزينى بركات " و " زكريا ابن راضى " وهو " صراع " ناشئ فى حقيقته – عن مجرد سوء الفهم واختلاف وجهات النظر فى وسائل ممارسة " السلطة " القمعية؛ وليس اختلافاً فى الغاية؛ لذا سرعان ما يتم التغلب عليه وتوطيد التعاون بينهما. ومن ذلك أيضاً " الصراع " الذى نشأ بين " الزينى بركات " و " المماليك " نتيجة رغبة " الزينى " فى توفير احتياجات الدولة المالية عن طريق جمع الضرائب من العامة وانتزاع بعض أموال المماليك؛ وأخيراً " الصراع " بين " وكريا بن راضى " و " السطان "؛ فـ " زكريا " هذا هو حافظ أسرار الدولة المطلع على أحوال أمرائها ولابد لهذه المعرفة التى لا تتاح للسلطان نفسه أن تغريه بالسلطة؛ لذا فهو يبحث محموماً عن " سر" السلطان " الغورى "؛ وهذا " السر المحرم " هو " شعبان " غلام السلطان المقرب؛ فهل يهوى السلطان الغلمان ؟ ! هل يؤثرهم على النساء ؟ ! ولاكتشاف ذلك يخطف " زكريا " " شعبان " لكن الأخير يظل صامتاً لم يفه حرفاً فيقرر " زكريا " خنقه وإخفاءه. والحق أن إخفاق " زكريا " فى صراعه هذا كان متوقعاً؛ فالسلطان

(1) انظر " فتحى غانم : الرواية والموقف الاجتماعى " حوار ماجد السامرائى. " الأفلام " ص ١٨٦ العددان ١١، ١٢ (٨٦).

بالفعل " خارج بنية الصراع متعال مفارق لمعطياته " [1] لهذا لم ينته أمره إلا بسلطان آخر مناظر له فى هذه الصفات.

– أما رواية " أوراق ١٩٥٤ " فإن محورها الرئيسى يدور حول تصوير هذا الملمح؛ إذ أنه من الممكن تقسيم شخصياتها إلى مجموعتين : الأولى هى المدافعة عن نظام الحكم " الشمولى " بوصفه النظام الأمثل على " الثورة "؛ والثانية هى المدافعة عن النظام " الليبرالى " وتعدد " الأحزاب "؛ فى الرواية – فى أحد مستوياتها – تحكى قصة انفراد المجموعة الأولى بالسلطة، وقد أمكنها تحقيق ذلك من خلال مجموعة من الأساليب التى عرضت لها من قبل ويمكن الإشارة إليها فيما يلى : أسلوب " القمع " المباشر – تقريب الموالين للجناح الأول – استمالة بعض قيادات التيارات السياسية – احتواء الجناح الثانى بادعاء الموافقة على مطالبه – افتعال مظاهرات التأييد للجناح الأول – توظيف كافة وسائل الإعلام المؤثرة على " وعى " الجماهير.

وهكذا تستقر الأمور تماماً للجناح "الناصرى" داخل "السلطة"؛ ويصبح هو وحده "السلطة" الجديدة بعد التغلب على القوى المعارضة له داخل "السلطة" وخارجها.

***

"السلطة السياسية" و " الهزيمة الخارجية":

ويبقى بعد ذلك الحديث عن " السلطة السياسية والهزيمة الخارجية " وهو ملمح لم تتعرض له من بين الروايات المدروسة سوى روايتين هما : " الكرنك "، " الزينى بركات " وقد اختلفت الروايتان فى تناولهما لهذا الملمح؛ حيث اهتمت " الكرنك " بتصوير آثار " الهزيمة " التى تمثلت فى أمرين : الأول اهتزاز قناعات " السلطة " فى أساليب ممارستها للحكم على نحو ما جاء على لسان " خالد صفوان" فى نهاية الرواية من إيمانه بقيمة الحرية وكفره بالاستبداد والدكتاتورية

(1) " الرواية الحديثة فى مصر " مُحَمَّد بدوى ص ٨٢ الهيئة المصرية العمة للكتاب ٩٣.

والعنف الدموى. والثانى " ولادة " جيل جديد يبشر بنمط مغاير من التفكير؛ فعندما يسأل " الراوى " " منير أحمد " ممثل هذا الجيل : " تحت أى صفة سياسية يمكن أن أصنفك " يجيب بضجر " اللعنى على الصفا تجميعاً (ص ١١٦) وذلك لأن هذه لبتصنيفات قد حرمت الوطن من خدمات أكثر أبنائها إخلاصاً لمجرد انتمائهم لاتجاهات سياسية لم يكن مريضاً عنها؛ ناهيك عما نالوه من اضطهاد وتعذيب.

- أما " الزينى بركات " فإنها لم تشر لأى أثر من آثار " الهزيمة " فقد ظلت " بنية " الصراع الدائرة قبل " الهزيمة " هى نفسها التى ظلت بعدها : "الزينى بركات" و"جهاز البصاصين " من جهة؛ و " الشيخ الجارحى " و " الشباب " المؤيدون له من جهة أخرى، وكأن الكاتب يشير بذلك إلى استمرارية " جوهر" النظام؛ بغض النظر عن تحول " السلطة " من " الغورى " إلى " ابن عثمان "، وقد تمثل هذا الجوهر فى استمرار ممثلى أبرز سماته ووسائله : وسيلة " القمع " [جهاز " البصاصين] ووسيلة " الخداع " وتزييف " الوعى " التى أجادها " الزينى بركات " غير أن جوهر النظام هذا؛ والذى يبدو ظاهرياً متعالياً على الزمن لا بد أن يخلق بالضرورة نقيضه؛ الذى تمثل موضوعياً فى عناصر المقاومة داخل الرواية حتى وإن بدت ضعيفة ومهزومة، كما تمثل فنياً فى إبداع هذه الرواية ذاتها لأنها – بكشفها لأساليب القهر والخداع – تمثل نقيض "السلطة" الدائم

***

من خلال ما سبق يمكن القول إن الروايات السابقة قد تنوعت أساليبه الفنية فى معالجة المحاور الخمسة المقترحة لدراسة؛ كما تباينت درجات تأكيدها على هذا المحور أو ذلك؛ حيث أكد بعضها على " القمع المادى " وزواج بعضها بين "القمع المادى" وتزييف "الوعى"؛ فى حين أكدت بعض الروايات على محور "انقسام السلطة "؛ والملاحظ على أغلب هذه الروايات أنها قد عالجت معظم المحاور المقترحة لدراسة باستثناء محور "الهزيمة الخارجية" التى لم تتعرض لها بعض الروايات؛ وكانت معالجة البعض لهذا المحور سريعة حيث لم تتجاوز مجرد الإشارة إليها فى نهاية الأحداث الروائية؛ ربما لأنها تدخل فى إطار قضية

"الصراع الخارجى" التى سوف تتضح فى موضع لاحق من هذه الدراسة.

وتحديداً لهذه الاختلافات وتباين درجات المعالجة لهذه المحاور يمكن القول إن الملمح الأول وهو" القمع المادى "كان بارز الحضور ومتنوع الصور فى كل الروايات باستثناء " حكاية تو " التى كان فيها متوسط الحضور على مستوى المساحة " السردية " لكنه شديد البروز على مستوى " التأثير " الذى أفضى إلى قتل " شخصية " الرواية الرئيسية.

والأمر نفسه نجده بالنسبة للملمح الثانى " تزييف الوعى " حيث نلاحظ بروزه وتنوعه فى روايات هذا " المبحث " جميعاً باستثناء رواية " الهؤلاء " التى لاحظنا فيها نتائج تزييف الوعى أكثر من أساليبه ووسائل ممارسته.

أما أسلوب الترغيب فلم يكن بارزاً إلا فى رواية واحدة هى " إمام آخر الزمان " وشديد الخفوت فى " الهؤلاء " وذا حضور متوسط فى بقية الروايات، كما كان " انقسام السلطة " خافتاً فى " الكرنك " و " إمام آخر الزمان "؛ وملحوظاً بوضوح فى " الزينى بركات " و "حكاية تو "؛ وشديد البروز فى " أوراق ١٩٥٤ " حيث يكاد يشكل محورها الرئيسى؛ ومنعدماً فى " الهؤلاء " بل إننا نجد نقيض ذلك " الانقسام " وهو " تماسك" السلطة بمستوياتها المتعددة.

أما " الهزيمة الخارجية " فقد كانت متوسطة الحضور؛ ومؤثرة على البعض وغير مؤثرة على الأغلبية كما فى "الكرنك " و "الزينى بركات"؛ ومنعدمة الحضور فى بقية الروايات.

المبحث الثانى : طبيعة " السلطة الاجتماعية "

يقوم هذا " المبحث " — من خلال القراءة الموضوعية لمجموعة من الروايات المختارة – على تحليل طبيعة " السلطة " فى مستواها الاجتماعى، والحق أن هذا المستوى يعد الأكثر بروزاً بل واتحاداً مع المستوى " السياسى" الذى عرضت له فى المبحث الأول؛ فهما أكثر من وجهين لحقيقة واحدة؛ فالنشاط الاجتماعى هو فى جوهره نشاط "سياسى" وذلك لأننا " نستطيع أن نرى السياسة كنشاط ونراها فى جماعات ليست فى حد ذاتها

سياسية " [١] مثل المؤسسات الدينية والعلمية والاجتماعية، وأكثر من ذلك نستطيع أن نراها فى العلاقات التى تربط الأشخاص بعضهم ببعض؛ ففى حديثه عن " ماهية السياسة " يقوم " مورجان " بتقسيم " التطور السياسى للبشرية إلى مرحلتين... كان من رأيه أن الأولى كانت تقوم على الأشخاص وعلى علاقات كانت تعتبر شخصية بحتة... وسمى تلك العلاقات بالتنظيم الاجتماعى... وقد أطلق اسم التنظيم السياسى فقط على الحكومة التى تبسط سلطتها على أرض أطلق عليها اسم الدولة " [٢].

ونظراً لهذا التداخل الشديد بين المستويين " السياسى " و " الاجتماعى"؛ يمكن القول – تمييزاً بين ما سوف أقوم به فى هذا المبحث وما عرضته فى المبحث الأول – إن قطبى " الصراع " فى المبحث الأول كانا ممثلين فى " السلطة السياسية " بصورة أساسية من ناحية والتيارات السياسية المعارضة والشخصيات المسيسة من ناحية أخرى؛ فى حين سوف يكون قطبا " الصراع " فى هذا المبحث ممثلين فى " السلطة السياسية " والطبقات " الاجتماعية " المهيمنة والدائرة فى فلكها من ناحية والطبقات " الاجتماعية " المقهورة من ناحية أخرى، ولا غرابة فى دخول " السلطة السياسية " طرفاً فى هذا " الصراع " الاجتماعى طبقاً لأحد التعريفات التى قدمتها سابقاً عن " السلطة " بوصفها تمثيلاً سياسياً لطبقة اجتماعية مسيطرة. وعلى هذا فإن المقصود بـ " السلطة " الاجتماعية هنا هى هذه " السلطة " السياسية فى حال ممارستها لهذا المحور الاجتماعى مضافاً إليها الطبقات الاجتماعية المسيطرة المتحالفة مع " السلطة " أو المتحدة معها فى مصالحها.

وقد اهتمت " الرواية السياسية " فى الفترة المدروسة اهتماماً بالغاً بهذا المحور وكثرت الروايات المعبرة عنه [١]؛ بالإضافة إلى الروايات موضع الدراسة والتى راعيت فى اختيارها

---

(١)، (٢) " الإنثروبولوجيا الاجتماعية " لوسى مير، ت : د. علياء شكرى، د. حسن الخولى صـ ١٤٦، ١٤٢ دار المعرفة الاجتماعية ١٩٩٤

(1) من هذه الروايات يمكن أن أشير إلى : " ضد مجهول " (١٩٧٤) أبو المعاطى أبو النجا، " بوابة مرور " (١٩٧٧) سعيد سالم، " شكاوى المصرى الفصيح " (١٩٨١) يوسف القعيد، " قدر الغرف المقبضة " (١٩٨٢) عبد الحكيم قاسم، " المخاض " (١٩٨١) و " الأحلام والأنياب "

ما يلى :

- تمثيل أصحاب الروايات المختارة لأغلب الأجيال الروائية فى الفترة المدروسة •
- تمثيل الروايات المختارة لأبرز ملامح " السلطة " الاجتماعية •
- تمثيل الروايات المختارة لتطوير ملامح هذه " السلطة " عبر المراحل التاريخية الحديثة والمتعاقبة {الستينات، السبعينيات، الثمانينات} كما سوف يتضح عند الدراسة
- توفر عناصر البناء الفنى فى الروايات المدروسة؛ هذه العناصر التى تحقق أدبية " الرواية " بوصفها عملاً فنياً قبل أن تكون ضرباً من البحث " السياسى " أو " الاجتماعى ".
- تباين أساليب مقاربة الروايات المدروسة لملامح هذه " السلطة " بحيث تكون تمثيلاً تقريبياً لواقع الإبداع الروائى فى الفترة موضع الدراسة.

وهذه الروايات هى : " نجمة أغسطس " (٧٤) صنع الله إبراهيم، " انكسار الروح " (٩٢) مُحَّد المنسى قنديل، " بيت الياسمين " (٨٦) إبراهيم عبد

المجيد، " يوم قتل الزعيم " (٨٥) نجيب محفوظ، " ذات " (٩٢) صنع الله إبراهيم.

والحق أننى لم أسع إلى فرض مفاهيم نظرية مسبقة حول هذا المحور من الدراسة بقدر ما سعيت إلى تحليل ملامح هذا المستوى الهام من مستويات " السلطة " كما تطرحها الروايات السابقة من خلال قراءها موضوعياً وقد بدت لى قضية " التفاوت " الطبقى أهم القضايا التى تطرحها هذه الروايات والتى تتحدد من خلالها أهم سمات " السلطة " الاجتماعية. ومن خلال هذه القضية الرئيسية أمكن ملاحظة بعض الظواهر المصاحبة لها والظواهر المترتبة عليها وهى :

(١٩٨٢) عادل حجازى، " تمساح البحيرة " (١٩٨٣) إقبال بركة، " قليل من الحب كثير من العنف " (٨٤) فتحى غانم، " الشطار " (٨٥) " خيرى شلبى ")

- الظواهر المصاحبة لـ " التفاوت " الطبقى : ظاهرة " القهر" الاجتماعى، ظاهرة الفساد.

- الظواهر المترتبة على " التفاوت " الطبقى : ظاهرة " الاغتراب "، ظاهرة "التعصب"، النزعة " الاستهلاكية " وهى الظواهر التى سوف أسعى إلى استبيانها " عميقاً " من خلال الروايات المقترحة لتمثيلها.

***

الظواهر المصاحبة لـ " التفاوت " الطبقى

يذهب أحد الباحثين إلى أن " عبارة " هذا لى " لا تظهر إلا فى مواجهة الآخر " (١) وهذا يعنى أننا لا نستطيع دراسة ظاهرة " القهر " الاجتماعى " إلا برصد طبيعة العلاقات القائمة بين طرفيه؛ هذه العلاقة التى لا تقتصر على طرفيه الرئيسيين المشار إليهما سابقاً بل تتجاوز هذه الطرفين لتصبح نمطاً اجتماعياً عاماً محافظة بذلك على جوهر طبيعة الطرفين : " فاعل " " القهر " من ناحية؛ و " موضوع " " القهر " من ناحية أخرى.

- وأول مظاهر هذا " القهر " الاجتماعى فى نجمة أغسطس " هو التأكيد على مبدأ "الترتيب" بين الفئات الاجتماعية المختلفة. فالسائق الذى يمثل دور الطرف الأول فى معادلة " القهر " يمنع عدة شبان من الركوب وعندما يريد أحدهم الاحتجاج يصيح بصوته الرفيع : " إن كل إنسان يجب أن يعرف مكانه " (١) وهو قول يؤكد مبدأ " التراتب " وما يستدعيه من ممارسات " قهرية " تتجلى على مدار الرواية. وكذلك ما يستدعيه من مظاهر "كنائية " تتسق مع منطق " الرواية " بصفة عامة بوصفها فناً " من الفنون التى يغلب فيها الطابع الكنائى على الطابع

---

(1) " فى الحل الاشتراكى " د. رجب أبو دبوس ص ٩٠ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ط ٢ (١٩٩٠).

(1) " نجمة أغسطس " صنع الله إبراهيم ص ١١٠ ط ٤ مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٧ م.

الاستعارى " [2] ف " المساكن " التى يتم تقديمها فى أكثر من مشهد فى " نجمة أغسطس " تدل على هذا " التراتب " وعلى انحدار " المستوى الاجتماعى " لقاطنيها (الرواية ص ١١، ١٣، ١٥، ٢٩).

وكذلك " الملابس " التى تدل على درجة الترقى الوظيفى كما نجد فى هذين السطرين : " طلب شاب أسمر فى الركن زجاجة بيرة جديدة. كان يبدو أنه من العاملين فى السد العالى. وأوحت ملابسه بأنه عامل ترقى إلى مرتبة ملاحظ " (ص ١٣).

كما تحدد هذه " الملابس " – وهذا أدخل فى موضوع " القهر " الاجتماعى – موقف الآخرين من صاحبها والأسلوب الذى ينبغى عليهم اتباعه فى التعامل معه على نحو ما دار بين " السارد " و " ذهنى " حول " جرجس " صاحب الملابس النظيفة (ص ٢٠٣).

كما يتضح التراتب فى التمييز الدال فى أسلوب التعامل مع الفئات الاجتماعية المختلفة؛ فنجد وسائل المواصلات الأنيقة المخصصة للروس؛ والمطاعم المخصصة للمهندسين فقط؛ فى مقابل سوء الحالة التى يعيشها " العمال " وقسوة التعامل معهم : " توقف الصعيدى واجماً. ورفع الجندى يده وهوى بها على قفاه. ثم سأله عن بلده. فقال وقد انحنى رأسه تحت كف الجندى أنه من " قوص " (ص ٧٥، ٧٦) ٠ بل يصل الأمر إلى حد " الاعتقال " السريع لمجرد الاعتراض أو التكاسل فى العمل (١٠٦، ١٠٧) ٠

وخلال كل هذا تكثر علامات " القهر " المبثوثة على مدى الرواية حيث تتكرر مشاهد " البوليس " الحربى ومكتب المباحث وما يترتب على هذا من الاحساس الدائم بالخوف والفزع والمطاردة بل والخوف المتبادل بين الشخصيات وتوجس كل شخصية من الأخرى (ص ٩١) ٠

ولعل أقسى مظاهر " القهر " هو عدمالاكتراث بما كان يتعرض له " العمال " من "

---

(2) حميد لحمدانى نقلاً عن " رواية الفلاح، فلاح الرواية " د. مصطفى الضبع ص ٢٧ الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

موت " أعداد كبيرة منهم أثناء " العمل " : " فكثيراً ما كان الجبل ينهار فجأة ويدفن تحته العشرات " (ص ٤٩) أو تساقط الموتى فى كل مكان دون سبب واضح؛ ومما يعطى هذا " الموت " دلالته الاجتماعية انحصاره فى نطاق " العمال والصعايدة " وعندما يتساءل " السارد " عما يحدث إذا انتقل إلى المهندسين وكبار الموظفين يرد عليه أحدهم بقوله : " عندئذ تقع ثورة " (ص ١١٤) [1]

يتوقف "صنع الله إبراهيم " فى مشاهد عديدة عند ظاهرة " الفساد " التى تتمثل فى مظاهر كثيرة منها : " سرقة " القطاع " العام " من قبل العاملين به أو سرقتهم لبعض ما يقومون ببيعة (ص ٢٨)؛ والفساد " الأخلاقى " لبعض المسئولين (ص ٩٧)، و " رشوة " إحدى شركات المقاولات لرجال الحكومة ببناء مساكن لهم بأسعار بخسة حتى يستمر إعفاؤها من التأميم (ص ٤٧) ويتوازى كل ذلك مع تشويه"الصحافة " للحقيقة وتقديم صورة مناقضة لما يحدث فى الواقع (ص ٨٢، ٨٤، ٨٧) وتبريرها لكل شئ؛ يقول " سعيد " صديق " السارد " : " أصبح كل ما أمتبه ممسوخاً مائعاً بى روح ، مقالات تتوه فى سراديبها ولا هدف لها إلا تبرير كل شئ " (ص ٥٤) بل وإخفائها لحوادث الموت التى كانت حديث الجميع (ص ١٢٢، ١٢٣) ،

إن ما سبق موح بذلك التناقض بين ما يدور فى " الواقع " وما تروجه " السلطة "عنه، وهو ما يتجاوب "معنوياً " مع مظاهر " القهر" السابقة؛ كما يعد مستوى من مستويات " التناقض " العام بين ادعاءات " السلطة " " الاشتراكية " وحركة " المجتمع " المتجهة حثيثاً نحو الاستثمار " الرأسمالى " كما يظهر فى ممارسات العديد من شخصيات الرواية (ص ٩٣، ٢٢٦) ،

– وإذا كانت " نجمة أغسطس " قد تعرضت لطبيعة " القهر " الاجتماعية فى

---

[1] يتوقف الكاتب كثيراً عند ما كان يحدث للعمال فى عصر " رمسيس الثانى " على شكل " مقتطفات " تتخلل الرواية، لغرض فنى هو صنع نوع من التوازى بين العصر الفرعونى والعصر الحديث؛ لهذا أمكننى التعرض لما ذكره عن العصر الأخير مكتفياً بمجرد الإشارة لهذا التوازى بين العصرين

مرحلة " الستينات "؛ فإن " انكسار الروح " لمحمد المنسى قنديل قد تعرضت لطبيعة هذا " القهر " فى مرحلتى " الستينات " و " السبعينات " من خلال تصويرها لواقع شخصيتين هما : الأسطى " نجيب زكى " و " على " ابنه

فالأسطى " نجيب زكى " نموذج باهر للعامل المصرى البسيط الواعى والمدافع عن حقوقه وحقوق زملائه فى مرحلة الستينات؛ وقد تجلى ذلك فى أول ظهور له فى الرواية، حيث بدا وعيه مكتملاً منذ البداية فعندما تسأله زوجه : " هل حدثت مشاكل مع رجال النقابة ؟ "يرد عليها فى سخرية " المشكلة أن النقابة كانت دائماً ملكاً للعمال ٠٠ولكن البعض يحاول ٍإهداءها للحكومة "[١] وهو قول يوضح أولى علامات " القهر " الاجتماعى حيث يعكس رغبة " السلطة "فى الشيطرة على هذا "التنظيم " العمالى المشروع؛ الذى كان من المفترض أن يقف فى وجه تجاوزات " السلطة "وأصحاب "العمل" لصالح "العمال" كما يعكس – للغرابة– رغبة بعض قيادات هذا التنظيم فى هذه السيطرة والالتزام بشروطها

وإذا كان "صنع الله إبراهيم" قد رجع لغرض فنى إلى التاريخ " الفرعونى" فإن " المنسى قنديل " قد رجع بإشارات جد سريعة إلى التاريخ السابق مباشرة على " ثورة "؛ موضحاً دورات " القهر" الاجتماعى التى تعرض لها " العمال"؛ من خلال وعى " نجيب زكى " الذى كان يقول " كتب على عمال هذا المصنع الظلم... الإنجليز كانوا يظلمونهم... والباشوات كانوا يظلمونهم... وهاهم العسكر يمارسون نفس الدرجة من الظلم " (ص ١٦)، لكن هذه الشخصية الإيجابية الواعية تصاب بانكسار داخلى حاد بعد إجهاض أحد الإضرابات العمالية؛ واعتقاله مع مجموعة من العمال، هذه التجربة التى عاد منها "مختلفاً". شئ فيه ضاع.. جسد عجوز يشبهه تمام الشبه ولكنه ليس هو " (ص ٣٩) وظل هكذا على حالت هـ الجديدة عاجزاً عن استرداد ذاته مرة أخرى، وهو ما يجعل قوله بأن " ما أخذوه لا يرد " (ص ١١٣) ليس دالاً على الكتب المصادرة

---

[1] " انكسار الروح " مُحَمّد المنسى قنديل ص ١١ روايات الهلال العدد ٥١٩ مارس ٩٢ ٠

فحسب بل دالاً على كل ما سلب من شخصيته ولم يعد قادراً على استرداده.

كما يتضح هذا " القهر " الاجتماعى فيما يقدمه " السارد " عن أسرة " فاطمة " وما آلت إليه مصائر شخصياتها؛ ويبدو أن للموت بعده الرمزى فى الدلالة على هذا " القهر " فبعد موت " الأب " و " الابن " الأصغر، كان الاستشهاد أيضاً فى انتظار " مصطفى " الابن الأكبر الذى استشهد فى (٦٧)؛ ولم تظهر " الأم " إلا فى مشهد واحد من الرواية ثم اختفت هى الأخرى فيما يشبه " الموت "؛ ولم يبقى إلا " فاطمة " التى مسخت وتحولت إلى صورة مناقضة لطبيعتها؛ وهى حالة أخرى من حالات " الموت " وإن كانت أشد منه قسوة.

وعلى النقيض من ذلك – وهو مما يؤكد التفاوت " الطبقى " الحاد –كانت أسرة " سلوى " الثرية التى كانت " تأتى إلى الكلية بسيارة بيضاء مزينة بزهور ملتصقة على بابها " (ص ٩٤) على عكس حالة " على " ومعظم زملائه الذين كانوا " كهنة فقراء تعساء.. بلا أى نوع من القدسية " (ص ٩٥).

ومع انتهاء حرب أكتوبر " يظهر هذا التفاوت " الطبقى " بصورة أكثر جلاءً؛ ويعبر الكاتب عن ذلك من خلال تصويره لفشل ارتباط " على " و " سلوى " اللذين كانت علاقتهما أقرب لعلاقة " صراع " خفى بينهما. يقول " على " : " حاولت كثيراً أن أفصلها عن " الشلة " الذين تجلس بينهم وعن السيارات التى تركب فيها.. حاولت هى أيضاً أن تجذبنى إلى كل هذه الأشياء " (ص ١٧٧) وهو صراع لم ينته لصالح أحد الطرفين بل ظل مستمراً حتى تفجر منهياً هذه " العلاقة " فى لحظة اكتمالها " الشكلى " وبالتحديد فى حفلة " عيد ميلاد " سلوى التى كان متفقاً أن تعلن فيها " خطبة " " على " لها؛ وكان سبب ذلك راجعاً إلى رغبة " على " فى أن يظهر بصورته الحقيقية وإمكانياته المحدودة؛ ورغبة " سلوى " ووالدها فى أن يظهر بالصورة اللائقة بهما؛ ويقدم – بدلاً من " الشبكة " البسيطة التى ادخر ثمنها – " الشبكة " التى اشتراها والد " سلوى " لكن " علياً " يرفض ذلك لأن هلا يقبل أن يكون " مجرد فأر تجارب " يتم تطويعه كى يصبح واحداً منهم كما أراد له والد " سلوى ".

يبدو مما سبق أن " القهر " الاجتماعى الذى مارسته " السلطة " على أغلب شخصيات الرواية كان عاملاً أساسياً فى تحول مصائر هذه الشخصيات؛ ونود الآن أن نتوقف عند طبيعة " ممارسى " هذا " القهر" خاصة أن الرواية قد تعرضت لمرحلتين من تاريخ " مصر " هما مرحلتا " الستينات " و " السبعينات".

فحين نتتبع أحداث المرحلة الأولى؛ نجد أن والد " على " هو النموذج الأكثر دلالة على الشخصية الاجتماعية المقهورة؛ وسوف نلاحظ أيضاً أن هذا " القهر " قد مورس بصورة أساسية من قبل مؤسسة " السلطة "وقوتها الرادعة؛ وهو ما دعى البعض إلى تسمية النظام الاقتصادى فى هذه المرحلة بـ " رأسمالية الدولة " التى استطاعت من خلال بعض الإصلاحات الاجتماعية اكتساب تأييد الطبقات المستفيدة من هذه الإصلاحات؛ ولعل هذا يفسر تأرجح موقف والد " على " بين رفض هذه " السلطة " ثم تأييدها بعد ذلك.

ومع المرحلة الثانية يبدأ نموذج " على " فى البروز باعتباره الشخصية الرئيسية التى انعكست عليها عوامل " القهر " المتعددة التى تمثلت أساساً فى بروز جشع طبقة " الرأسمالية الطفيلية " الجديدة.

إن ما سبق يدل على أننا أمام دورة واحدة من " القهر " الاجتماعى لا دورتين [مرحلتين] كما يبدو ظاهرياً؛ إذ العبرة فى اختلاف طبيعة ممارسى "القهر" وإنما فى فعل " القهر " ذاته رغم اختلاف درجته من مرحلة إلى أخرى.

غير أن الفرق بين المرحلتين لا يظهر بجلاء إلا عند تصوير الكاتب لجوانب " الفساد "؛ فبجانب الإشارة السريعة إلى محاولة بعض قيادات إحدى النقابات العمالية وضع هذه النقابة تحت سيطرة " الحكومة " فى مرحلة الستينات؛ نجد إشارات عديدة لجوانب " الفساد " فى مرحلة " السبعينات "؛ التى أصبحت " مصر" فيها —كما يقول والد " سلوى "—" مشروعاً استثمارياً ضخماً (ص ١٨٥) ويصبح أغلب المدعوين فى عيد ميلاد " ابنته " هم — كما يقول " الكوتش " صديق " على " — " أعظم وأنظف

اللصوص فى بلد.. الورثة الحقيقيون للحرب. لكل الحروب " (١٩٨).

ومع ذلك يظل انحراف " فاطمة " وتحولها إلى " بغى " هو أكثر مشاهد الرواية دلالة على عمق هذا " الفساد "؛ خاصة إذا راعينا طبيعة " فاطمة " الرمزية التى تتوازى مع شخصية " إيزيس " بقدرتها على بعث الحياة فيمن حولها؛ لكنها تنحرف عن هذه الموازاة بتحولها إلى " بغى "؛ وهو تحول يضعنا أمام توظيف جديد للأسطورة القديمة [1] خاصة أن هذا التحول قد جاء بعد هزيمة (٦٧) وفى ظل إحباطات " السبعينات " ومتغيراتها المتلاحقة؛ مما يؤكد دلالته العامة التى تتجاوز حدود تلك الشخصية.

– تخلص رواية " بيت الياسمين " لإبراهين عبد المجيد لتصوير واقع الحياة " الاجتماعية فى مرحلة " السبعينات " وما احتوته من مظاهر " القهر " الاجتماعى؛ من خلال أحداث الرواية وبعض " الحكايات " القصيرة التى تتصدر فصولها العشرة؛ وهى حكايات تتسم بطابع " أسطورى " يقترب من طبيعة " الأساطير " الشعبية؛ ورغم ما يبدو من " انفصال " هذه الحكايات فيما بينها ثم بينها جميعاً ومتن السرد الروائى؛ فإننا نستطيع استكشاف الكثير من السمات المشتركة التى تضم هذه الحكايات فى دائرة دلالية واحده؛كما أننا لن نعدم وجود ما يربط بين هذه الحكايات و" أحداث " الرواية •

ويهمنا هنا التوقف عند "الحكاية " الرابعة و "الحكاية " العاشرة؛ لدلالتيهما على " القهر "الاجتماعى؛ حيث تحكى الأولى عن عامل يصعد أحد أبراج الإنارة وتفشل كافة المحاولات فى إنزاله وعندما يحاول رجال البوليس إنزاله بالقوة يخرج سكيناً ويقطع بها رقبته؛ وتدور الثانية حول شحاذين " أحدهما ناظر مدرسة ابتدائية.. كان يفتح المدرسة بالليل ويجبر المدرسين علىي الحضور والتدريس للمقاعد الخالية؛ والثانى جزار بكى الخروف بين يديه وهو يذبحه... منذ أيام صار الرجلان أربعة "[1] وواضح ما فى الحكايتين من دلالة

---

(1) " توفيق الحكيم والمنسى قنديل بين عودة الروح وانكسارها " مُحَمَّد بربرى فصول م ١٢ ع ١ ص ٣٣٦.

(1) " بيت الياسمين " إبراهيم عبد المجيد ص ١١٩ دار مطابع المستقبل ط ٢ (٩٣).

على " القهر" الاجتماعى الذى يدفع البعض إلى " التسول "كما يدفع أحد العمال إلى "الانتحار"

وإذا انتقلنا إلى أحداث الرواية ذاتها نجد حكايتى " الدكرورى " و " امبابى " دالتين على هذا " القهر "؛ فقد كانت " ميتة " الأول – بسبب غرابتها – محملة بكثير من الدلالات الرمزية؛ ولننظر إلى رواية " السارد " لها : " ما الذى جعل الحاج لقمان يذهب إلى " أم زغيب " قرب العامرية ليتفقد مخازن الحديد العارية.. ولماذا صحبه الدكرورى ؟ ما هو نوع الثعبان الذى قفز فجأة من مخبأه ليختار الدكرورى من بين الكوكبة التى تصحب الحاج لقمان ويلدغه فى ظهر يده " (ص ١٠٧). إن سؤال " السارد " عن نوع " الثعبان " ذو مغزى إذ لابد أن نتوقف عند دلالة هذا الثعبان الذى اختار " الدكرورى " بالذات، واختاره – بالتحديد – وهو فى صحبة الحاج " لقمان " عندما كان يتفقد – وهذا دال أيضاً – مخازن حديده العارية؛ فهل يرمز " الثعبان " للحاج " لقمان " و " رئيس مجلس الإدارة " وبالتالى لرموز " السلطة " التى أراد " الدكرورى " التحايل عليها بالاقتراب الشديد منها ومسايرتها فلدغته فى النهاية بعد أن حققت هى أغراضها منه ؟ ربما يبدو ما أقوله الآن إغراباً فى التأويل؛ لكنه يبقى – مع ذلك – أحد التأويلات القوية الممكنة.

ونفس الأمر نجده مع شخصية " امبابى " الغريبة؛ الذى يقدمه أحد العمال إلى " السارد " بوصفه " أقدم واحد فى الشركة حيث قدم إليها " منذ خمس عشرة سنة والمشروع يتم إعداده " (١١٤). فى هذا الوقت يغرق أمام عينيه أخوه الصغير والذى يدعى " امبابى " أيضاً ! بالجنون ويظل منذ ذلك الوقت لا يفارق الشاطئ حتى وجوده ميتاً ذات يوم. إن شخصية " امبابى " نموذج دال على " القهر " الاجتماعى؛ وربما كان اختيار اسم " امبابى " له ولأخيه ! دالاً على عمومية هذا " النموذج " فهل يوحى الكاتب بأن التقدم الصناعى والمادى يتم – فى وجه من وجوهه – على حساب الإنسان نفسه؛ فـ " الشركة " – هذا المشروع العملاق الذى استوعب مئات الأيدى العاملة – قد قامت أيضاً على جثة " امبابى " الأخ الصغير؛ وجنون " امبابى " شخصية الرواية

وموته غريباً فى نهاية الأمر.

كما يظهر هذا " القهر " الاجتماعى فيما وقع على " السارد " م " استغلال " مارسه عليه " عبده الفكهانى " و " المقدس يحى " عند شرائها لبيته؛ وبهذا يظل تراكم " المال " محصوراً فى تلك الفئة الطفيلية غير المنتجة كما يظل " السارد " [شجرة مُحَمَّد على] فى حالة من " العوز " الدائم والتحايل المستمر لتدبير قدر من " المال " يقيمون به شئون حياتهم.

أما مظاهر " الفساد " فإنها تتضح أيضاً من خلال حكايتين [" الخامسة " و " الثامنة "] حيث تحكى الأولى عن عودة أحد المدرسين المعارين إلى بيته ليفاجأ بخيانة زوجته (ص ٤٩)، كما تحكى الثانية عن وقوف الشباب جماعات منذ الصباح الباكر بامتداد أحد الكبارى لكى " يشموا " الهواء الناتج عن حرق المخدرات المضبوطة. ومن خلال أحداث الرواية نجد صورة أخرى من صور " الفساد " ممثلة فى استسلام " السارد " للواقع ورضاه أن يكون رجل الحاج " لقمان " فى شراء " أصوات الدخيلة " بالمال فى انتخابات مجلس الشعب (ص ٩٦). واستسلامه لـ " عبده الفكهانى " والمقدس " يحى " وغير ذلك من المواقف التى تزجر بها الرواية.

– يمكن القول إن أزمة بطل " يوم قتل الزعيم " لنجيب محفوظ لا تتجسد إلا من خلال مظاهر " القهر " الاجتماعى المتعددة التى تعرض لها؛ ودليل ذلك أنه ظل عاجزاً أحد عشر عاماً عن الزواج من " رندة وظلت علاقتهما لا تتجاوز مرحلة " الخطوبة "؛ وكان ذلك بسبب عجزه المادى؛ وصعوبة توفير " مكان " مناسب لزواجه حيث كان يعيش هو ووالده وجده فى " شقة " واحدة تكفيهم بالكاد. ولا شك أن الأزمة الاجتماعية العامة التى شهدتها مرحلة " السبعينات " هى سبب هذه الحالة التى تعرضها الرواية، هذه المرحلة روج فيها لسياسة " الانفتاح " باعتباره مدخل مصر إلى الرفاهية والرخاء، لكنه لم يفد إلا فئة قليلة من المغامرين والطفيليين، متسبباً فى موجات متتابعة من

الغلاء [1]، يقول " محتشمى " عن ابنه " فواز " : " إنه وزوجه يعملان فى شركة قطاع خاص ودخلهما ومعاشى ومرتب علوان تفى بالكاد بضرورات الحياة، فما الحل إذا استغنت عنه الشركة ؟ ! " [2].

وفى مقابل هذا نجد مظاهر " الثراء " عند " أنور علام " الذى مارس – بدوره – " قهراً " اجتماعياً قاسياً على بطل الرواية توج بزواجه من " رندة " التى ظلت خطيبة " علوان " أحد عشر عاماً. وامتداداً لثنائية " الفقر / الثراء " التى تحكمت فى مجمل الأحداث نجد ثنائيات أخرى عديدة مثل طغيان قيمة " العمل اليدوى " فى مقابل " العمل العقلى "؛ يقول " محتشمى " عن " أم على " [الشغالة] إن " إيرادها يزيد عن مرتباتنا مجتمعة " (ص ١٩). وربما كان من اللافت ملاحظة أن أزمة " علوان " وهى أزمة الرواية الأساسية؛ لم تحل إلا بعد أن أصبح صاحب " حرفة " مكنته من مواجهة تحديات الحياة؛ ولا شك أن طغيان " العمل اليدوى " فى مقابل " العمل الذهنى " يمثل نوعاً من " القهر " الاجتماعى غير المباشر على أصحاب العمل الأخير.

ومما يزيد من حدة هذا " القهر" ما قام به الكاتب من ربط بين أصحاب " الثراء " المشار إليهم؛ ومظاهر " الفساد " التى كانت سبباً من أسباب ثرائهم وهو ما يظهر من نموذج " أنور علام " الذى خرب " المال" ذاته وتحولت " رندة " – على يديه – من " زوجة " إلى " أداة " لتحقيق رغباته فى الثراء. وأصبح " البيت " " خمارة " لرجال الأعمال الذين يصفهم " أنور علام " بقوله "أنهم فى الحقيقة مستقبلنا " (ص ٦٠)، ويصفهم " علوان " بـ " امبراطورية اللصوص " ٠ وهكذا تسيطر القيم " المادية " والمصالح الشخصية، ولا أدل على ذلك من تواطؤ " جولستان " هانم [شقيقة أنور علام] مع " علوان " على إخفاء جريمة قتله لشقيقها مقابل الزواج منها مما يعكس عمق هذا " الفساد " الاجتماعى (ص ٨٢) ٠

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول آثار " الانفتاح " الاجتماعية والاقتصادية يكن الرجوع إلى كتاب " هذا الانفتاح الاقتصادى " د. فؤاد مرسى دار الثقافة الجديدة (١٩٨٤)

(2) " يوم قتل الزعيم " نجيب محفوظ ص مكتبة مصر (٨٥).

– بلغت " الرواية السياسية " عند صنع الله إبراهيم أقصى حالات جرأتها منذ روايته الأولى " تلك الرائحة " وما تلاها من روايات : " نجمة أغسطس "، " اللجنة "، " بيروت بيروت "، لكنه يبلغ – مع رواية " ذات " – حد القسوة فى تعرية ما آلت إليه " الذات " المصرية وما تكالت عليها من عوامل المسخ والتشويه ٠ولعل اختياره لـ " ذات " اسماً للشخصية الرئيسية فى الرواية؛ دال على عمومية هذا النموذج الذى اختاره ٠ والذى تنتمى صاحبته إلى " الطبقة المتوسطة "؛ فهى ليست فقيرة –كما تقول د٠ لطفية الزيات [١] – حتى تثير تعاطفنا فى رحلة معاناتها اليومية، خاصة إذا أن أزمتها محصورة – شأن كافة شخصيات الرواية – " فى التطلع إلى ارتقاء مزيد من الخطوات فى[٢] السلم الاجتماعى باقتناء السلع الاستهلاكية الترفيهية لحقبة الانفتاح" [٢].

وإذا كانت " ذات " لا تثير تعاطفنا فإنها – شأن معظم أفراد طبقتها الاجتماعية – تثير " الشفقة " فى سعيها اللاهث والمحبط غالباً فى عملية الارتقاء الاجتماعى الذى أصبح هدفاً فى حد ذاته. وقد تعرضت " ذات " بوصفها نموذجاً اجتماعياً شبه عام لعوامل عديدة من عوامل " القهر " الاجتماعى والذى يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أصناف هى :

– القهر " السلوكى " وذلك حين يتم " مقاطعتها " ومقاطعة من هم فى مثل حالتها؛ حين تعجز عن الارتقاء الاجتماعى والوفاء بمتطلباته، هذه " المقاطعة " التى لم تستطع " ذات " التغلب عليها إلا فى حالات نادرة كأن تنجح فى إلحاق ابنها بمدرسة خاصة مثلاً !! أى أنها لم تستطع مواجهة عقوبة " المقاطعة " إلا بالدخول فى " عالمهم " المادى وتطلعاتهم الطبقية. فيبدو الأمر كأنها تخرج من حالة قاسية [المقاطعة] إلى حالة أشد قسوة وإجهاداً [الخضوع لقيم الآخرين] دون أن تحقق ذاتها فى الحالتين. وهكذا فإن حياة " ذات " – بعمومية هذا النموذج – لا تتجاوز حالتى " النبذ " من الآخرين أو الخضوع لهم بمستوييه : المباشر كما فى حالة

(1)، (٢) " التغريب والقناع والمرارة " د٠ لطفية الزيات " أدب ونقد " ص ١١ يونيو ١٩٩٢ العدد ٨٢

الوالدين والزوج، وغير المباشر كما فى حالة زملاء العمل والأصدقاء.

وليس أدل على عمومية هذا " النموذج " من أن أغلب شخصيات الرواية لم تكن سوى " نماذج " مشابهة لـ " ذات " باستثناء الشخصيات التى مارست فعل " الاستغلال " و ط الخداع " عليها وعلى غيرها.

– القهر " الأيديولوجى " : لم تكن " مقاطعة " " ذات " بسبب عجزها " المادى " فقط بل لسبب آخر لم تكن تتوقعه وهو اتهامها بـ " الشيوعية " وكان سبب هذه التهمة تعلقها بـ " جمال عبد الناصر " وبهذا يكون قد أضيف إلى السبب الرئيسى [العجز المادى] سبب أيديولوجى هو " الشيوعية " المرادفة فى أذهان زملاء العمل لحب " عبد الناصر "، وهو ما يعنى تضافر السببين، بحيث يغدو الأول امتداداً طبيعياً للثانى؛ فقد ارتبطت " الشيوعية " أو " الاشتراكية " فى ذهنية الوعى الجديد بالفقر حتى غدا مصطلح " اشتراكية الفقر " من المصطلحات الشائعة.

– القهر " الدينى " : وهو ما تعرضت له " ذات " بسبب صداقتها لإحدى زميلاتها فى العمل [نادية] لا لشىء إلا لكون الثانية " مسيحية "؛ والحق أن

هذا " القهر " يتجه أساساً إلى هذه الزميلة " المسيحية "؛ فإذا كانت " ذات " قد تغلبت على " مقاطعة " الآخرين بالتخلى عن هذه الصداقة فإن الثانية لم يكن فى استطاعتها التغلب على هذه المقاطعة فى ظل ما هو سائد من قهر " دينى "

وهكذا نلاحظ أن " القهر " الاجتماعى بأنماطه الثلاثة لا تقوم به " سلطة " محددة سافرة، فليس فى الرواية مثلاً شخصية رئيسية ممثلة للسلطة وهو ما يجعل وجود " السلطة " هنا ملحوظاً عبر وسائط عديدة منها :

١– " القيم " و " العادات " السلوكية التى يتم الترويج لها بواسطة وسائل الإعلام المختلفة، حتى تغدو فى حد ذاتها بمثابة " سلطة " معنوية دائمة التأثير على وعى " الفرد " وحاكمة لممارساته الاجتماعية وأنماطه وتفكيره.

٢– " الوسائط " الاجتماعية للسلطة : وأعنى بها الشخصيات التى تتبنى " القيم "

الناتجة عن توجهات " السلطة "، وهى شخصيات لا تنتمى بالضرورة – خاصة فى البلاد العربية – إلى طبقة اجتماعية محددة، وإن أغلب وجودها داخل نطاق الطبقة الاجتماعية المهيمنة.

٣- آلية " القمع " بصورها المختلفة والتى لا تقتصر بالضرورة على أجهزة " السلطة " المعتادة بل تتجاوزها بحيث تصبح أشبه بالقانون العام الذى يحكم علاقة " الرجل " بـ " المرأة " و " الأب " بـ " الأبناء " و " المسلم " بـ " المسيحى " و" الطبقة المهيمنة " بـ " الطبقات الفقيرة " وذلك حين تقرأ ما يلى : " رئيس مجلس الشورى يطالب العمال بمزيد من التضحيات ويقول إن زيادة الأجور ستؤدى إلى مزيد من التضخم " (١)

ومن الطبيعى أن يواجه تمرد هؤلاء " العمال " بأقصى أنواع العنف الذى عرضت الرواية للعديد من صوره. وهكذا تتبدى وجوه " السلطة " المتعددة والمتحدة فى الوقت ذاته؛ وقد كان وجهها الاجتماعى الذى بدأ من التحكم فى " وعى " الفرد ومستوى معيشته وانتهى بأقسى أنواع " القمع " المباشر أبرز الوجوه التى أكدتها أحداث هذه الرواية وسعت إلى استجلائها.

أما عن مظاهر " الفساد " فإن الرواية تزخر بذكر العديد منها. وليس أدل على شيوع هذا الفساد من ان رحلة " ذات " فى محاولتها للارتقاء الاجتماعى كانت تتم بإيحاء من هذا " الفساد " الذى حاصرها فى " البيت " وفى مجال " العمل "؛ بدءاً من فساد " السلع " و " الأغذية " مروراً باستغلال " النفوذ " على نحو ما نرى فى " موظف " الزراعة الذى فتح الله عليه إثر المنافسة بين شركات المبيدات الحشرية الأجنبية الموردة للوزارة؛ وانتهاء بـ " السرقة " الصريحة لـ " الملابس " و " الأموال " و " المجوهرات " التى كانت تقوم بها " أم وحيد " [الخادمة] بحجة أنها يجب –كما صرحت بذلك لـ " ذات " – أن تستمتع بالحياة مثل الآخرين إذ " لماذا لا يكون لديها أجهزة كالتى لدى موظف الزراعة

---

(1) " ذات " صنع الله إبراهيم ص ١٥١ دار المستقبل العربى الطبعة الثانية مارس ١٩٩٣

البسيط ؟" (ص ٣٤٣). ثم يبلغ " الفساد " مداه مع " ذات " نفسها ابنة الثورة المخلصة لمبادئها حين لا ترى بأساً فى " السرقة " مادامت سوف تلحقها بمسيرة " الهدم والبناء " التى شارك فيها كل أصحاب العمارة وما دامت هى الوسيلة الوحيدة التى تكفل لها الاندماج فى محيط عملها (ص ١٠٢).

***

الظواهر المترتبة على " التفاوت " الطبقى :

فإذا ما انتقلنا إلى الظواهر المترتبة على " التفاوت " الطبقى والتى حددناها بظاهرة " الاغتراب " وظاهرة " التعصب " وظاهرة " النزعة الاستهلاكية "، فسوف نلاحظ تنوع أساليب الروايات المقدمة فى عرض هذه الظواهر، فـ " نجمة أغسطس " التى " تزامنت أحداثها مع بناء " السد " العالى تجعل من " تعاسة" معظم شخصيات الرواية وتخلفهم وأميتهم سبباً رئيسياً لهذا " الاغتراب "؛ فأحد هذه الشخصيات —كما يعبر السارد — " لا يجد اللقمة " (ص ١٨)؛ وأحدهم لا يستطيع التفريق بين " معجون الحلاقة " و " معجون الأسنان " (ص ١٦)؛ وأحدهم يكتب "الغسالة لم تحضر اليوم" هكذا " الغسالة لم حضرت اليوم" (ص٣٣) ومشاهد عمال " السد " الذين ينامون فوق الأرض شبه عرايا تزخر بها الرواية حتى أصبحت ملمحاً من ملامحها المعتادة. ولا يقتصر الأمر على " العمال "

فها هو أحد أساتذة القانون " الدستورى " يجسد حالة أليمة من حالات الانفصال عن المجتمع حين كان يصر على الاحتفاظ بطربوشه رغم إلغاء الثورة له، حتى انتهى به الأمر إلى الاغتراب التام حين رآه أحد طلابه " ثملاً مهدماً " (صـ ٤٠) وكأننا أمام رغبة فى الهروب إلى " الداخل " تتوازى مع رغبة أحد الشخصيات فى الهروب إلى " الخارج " إلى " الكنغو " مثلاً لكى " يحارب " !! (صـ ٢٠٢) انخلاعاً من واقع يطارده ويدفع العديد من الشخصيات إلى الرغبة فى " الغياب " عن طريق " الحبوب المنومة " (صـ ١١٢).

وعلى مستوى السارد نفسه نجد العديد من الظواهر الموحية التى تؤكد " اغترابه " فرحلته ذاتها رحلة " دائرية " تبدأ من " القاهرة " وتنتهى إليها دون أن تحقق شيئاً متخذة شكل خطين متقابلين :

– الذهاب : القاهرة، أسوان، أبو سنبل

– العودة : أبو سنبل، أسوان، القاهرة

كما أن تعبيره عن نفسه يوحى – غالباً – بالرغبة فى الالتفاف على " الذات " هوباً من الواقع الخارجى : " فالتففت بالغطاء جيداً وتكومت على نفسى " (صـ ١٤)، وإحساسه بالدوار وجفاف الحلق بصورة شبه دائمة يوحى بها تكرار عبارة " شعرت بدوار وجفاف فى حلقى " (صـ ٣٢) واستئناسه بـ " الظلمة " التى تخفيه عن الآخرين وفزعه من الضوء الذى يكشفه أمامه وهى حالة نفسية شرطية حيث تربط بعض الدراسات النفسية بين الضوء ووجود الآخرين وصخبهم بل وتذهب إلى أكثر من ذلك وهو ان الكلمات التى تصف أشياء شديدة الضوء [براقة] قد تكون اكثر صخباً وعنفاً[١]

كما ان إقامته غير المستقرة فى أسوان وصعوبة عثوره على مسكن أو وسيلة مواصلات من الأمور التى يمكن فهمها على نحو رمزى لأنها توحى بمتاهته وعدم التواصل مع من حوله وعلى هذا النحو أيضاً يمكن أن نفهم تلك الرغبة " الجنسية " التى كانت مسيطرة عليه حيث يصبح " الجنس " هنا قرين الرغبة فى الانعتاق من " العزلة " والشعور بـ " الاغتراب " أو قرين الهرب من " عصر الآلة المتطورة الخانقة " [١] فى تأويل آخر؛ أو رغبة فى " الفعل الإنسانى الإبداعى الخلاق " [٢] المناقض لحالة " الاغتراب " المسيطرة عليه؛ وإن ظلت – على مدار الرواية – مجرد رغبة مجهضة دون أن يستطيع تحويلها إلى " فعل " ناهيك عن أن يكون فعلاً إبداعياً خلاقاً.

[1 "] Modern Issues in perception " Hans – Georg Gelssler , p 341 – 342 , North – Holland Emsterdam, NewYork – Oxford , 1983.

(1) د. بطرس الحلاق نقلاً عن " ثلاثية الرفض والهزيمة " محمود أمين العالم ص ١٢٤ دار المستقبل ١٩٨٥

(2) السابق ١٢٨.

إن هذا الإحساس الحاد بـ " الاغتراب " لا يرجع فحسب إلى نفسية " السارد " أو إلى تجربة " السجن " السابقة، بل يرجع بقدر أكبر إلى البعد الاجتماعى والمعاناة اليومية التى كان يتعرض لها، ولعل " الحلم " الذى رأى نفسه فيه فى أعماق " نفق " لا يستطيع التنفس فيه ومشهد سقوط " أمه " منه وارتطامها بالأرض فى صوت رهيب (ص ١٢٨) لعل هذا " الحلم " أن يكون أحد " تقنيات " الرواية الدالة على البعد الاجتماعى الذى حرص " السارد ط على تأكيده.

وإذا كان " السارد " قد استفاض فى تصوير مظاهر " الاغتراب " فإنه – على العكس من ذلك – قد أشار فى مرات قليلة جداً إلى ظاهرة " التعصب " [الدينى تحديداً] والتى مثلها " الإخوان المسلمون " فى مرحلة " الستينات " بإباحتهم استخدام السلاح فى مواجهة " السلطة " وفى مواجهة المختلفين معهم من التيارات السياسية بل وفى مواجهة ما يرونه مظهراً من مظاهر " الفساد ". وذلك حين يقرأ " السارد " عن إعدادهم لـ " خطة واسعة لاغتيال رئيس الجمهورية وعشرات من الممثلين والمعنيين كما وجدت معهم قائمة بأسماء عدد كبير من الشيوعيين وعناوينهم وكانوا ينوون اغتيالهم أيضاً " (ص ٨٩).

أما ظاهرة " النزعة الاستهلاكية " فإن " السارد " لم يتوقف عندها باستثناء الإشارة إلى تلك " المساكن " الأنيقة الفاخرة التى كانت تبينها إحدى شركات المقاولات لرجال الحكومة وربما رجع هذا إلى أن النزعة الاستهلاكية لم تكن قد استشرت بعد فى مرحلة " الستينات " فى مقابل ظاهرة أخرى تعد تمهيداً لها وأعنى بها ظاهرة " التماهى " بالسلطة و " التكيف " معها. فإذا كانت النزعة " الاستهلاكية " ضرباً نمن ضروب " التكيف " مع توجهات " السبعينات " فإن هذا " التماهى " أو " التكيف " الذى أشير إليه تمهيداً لها. وهذا ما توقف عنده " السارد " فى أكثر م نموضع، حيث يأخذ هذا " التكيف " صورة " الامتثال " لمبدأ " التراتب " و " الطاعة " الآلية الدائمة كما يظهر فى حركة " النوبى " عند استقباله للسارد حيث "تنحعند الباب بحركة عسكرية قائلاً : تفضل" (ص ١٥). وإذا كان هذا " النوبى " قد مثل صورة الطرف الثانى فى علاقة " السلطة / الآخرين " فإن

" المحقق " قد مثل صورة الطرف الأول [السلطة / التماهى معها] فى علاقته بالسارد الذى عجز عن مخاطبته بالمنطق لأنه قد أصبح " رأساً جنت بالسلطة " (ص ٥٤).

وبين هاتين الصورتين صورة " الامتثال "، وصورة " الجنون بالسلطة " يقع العديد من الشخصيات المتكيفة مع توجهات " السلطة " كما يظهر فى حالة " سعيد " [صديق السارد] الذى أصبح – بفضل هذا التكيف – " أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية"(ص ٣٩) أو " خليل " الذى يقول عن نفسه أنه قد خلق للسياسة لكنه لا يشتغل بها لأن ظ" البلد فى أيد أمينة ولا مجال لغيرها " (ص ٢٥٥) متكيفاً مع ذلك التناقض الذى يجعل من " المقاولين " رؤساء لـ " الاتحاد الاشتراكى " واصفاً إياهم بأنهم " حكام المستقبل " (ص ٢٥٥). وهى النبوءة التى تحققت بالفعل والتى سوف تعرض لها الروايات التالية.

– يعطى مُحَّد المنسى قنديل فى " انكسار الروح " أبعاداً متعددة لـ " الاغتراب " يتسق كل بعد منها مع طبيعة " الأحداث " التى يعرض لها؛ وأول هذه الأبعاد هو البعد " الاجتماعى " الذى يظهر فى حالة عمال " قاعة الأنوال " التى كان يعمل فيها والد " فاطمة " هذه " القاعة " التى يصفها " السارد – على لسان " العمال " – بأنها " رطبة " وشبه " مظلمة " مما يوحى بانفصالها وانفصال من بها عن الواقع الخارجى؛ ولم يكن يأتى لهم بـ " الشمس " إلى هذه " القاعة " سوى " فاطمة " التى حرموا منها بعد اختفائها مع أسرتها. وإذا ما تذكرنا طبيعة " فاطمة " الرمزية التى أشرت إليها سابقاً يكون " الحرمان " هنا هو " حرمان " من " الوطن " ذاته بـ" شمسه " و" دفئه " مما يؤكد دلالة " الاغتراب " التى كان يعانى منها هؤلاء " العمال " (ص ٤٩).

ومع تقدم " الأحداث " – وبالتحديد بعد هزيمة (٦٧) – نجد ملمحاً آخر أو بعداً آخر من أبعاد " الاغتراب " من خلال رسمه لنموذج " حارس الكوبرى " الذى كان يعانى وحدة قاسية مدمرة؛ والذى ظل يحدث " علياً " عن وجود " خلل فى مكان ما " فى جسد " الكوبرى " لا يستطيع تحديده وأن هناك شيئاً " فاسداً " لا يعرف ما هو على وجه اليقين. وإذا ما رعينا أن تقديم هذا " المشهد " جاء تالياً لأحداث " الهزيمة "؛

فسوف نجد نوعاً من الموازاة الدقيقة بينهما؛ حيث يتوازى هذا " الخلل مجهول المصدر " أو " الشيء الفاسد " الكامن فى " مكان ما "؛ مع " سبب " الهزيمة المجهول لعامة الشعب على الأقل؛ كما يتوازى " حارس الكوبرى " العجوز الذى يعانى الوحدة مع " الشعب المصرى " الذى وصفه " علاء الحماقى " بأنه " لم يكن موجوداً " وأن " الزعيم " " لم يكن يراه "؛ كما تتوازى حالة " الجنون " التى كادت أن تصيب " الحارس " مع حالة " الحيرة " الشديدة التى أصابت الشعب المصرى على أثر الهزيمة. وامتداداً لهذا " التأويل " فإننا نجد تجاوباً شديداً بين هذه الحكاية الرمزية وحكاية "مصطفى" شقيق "فاطمة "؛ مع " مقبرة السيارات " التى كان يحلم أن يصنع من أنقاضها " سيارة " خاصة يطوف بها " العالم العربى " بعد أن يقضى "عبد الناصر" على " إسرائيل " (ص ٦٩). لكن هذا " الحلم" يجهض ليس بسبب الهزيمة فحسب بل على يد ورثة حرب " أكتوبر " من الطبقة الرأسمالية حيث تتحول " مقبرة السيارات " إلى " مستشفى " استثمارى كبير، كما يستشهد صاحب " الحلم " نفسه ويدفن دوت أن يعرف له " قبر " وكأن " الموت " هنا ضرب آخر من ضروب " الاغتراب " الذى عاشه طوال حياته.

وعلى مستوى " السارد " نفسه فإن فشك العلاقة بـ " سلوى " و" فاطمة " من قبلها يؤكد أمر " اغترابه " فى الحالتين، حيث تجاوزته " سلوى بطموحاتها وأحلامها ومستواها الاجتماعى فى حين انحدرت " فاطمة " مع " أسرتها " حتى احترفت " البغاء "؛ مما يعنى عجز طبقتها الاجتماعية – التى كان " على " أحد أفرادها – ليس فقط عن الصعود إلى طبقة أعلى بل عن مجرد الحفاظ على وضعيتها الاجتماعية. وكان ذلك سبباً رئيسياً من أسباب " اغتراب " " على " هذا " الاغتراب " الذى يجسده الكاتب فى آخر الرواية من خلال سقوط " على " إعياءً من شدة " الضرب " عند محاولته إنقاذ " فاطمة " والخروج بها من بيت " البغاء " (ص٢٢٧)، ويظل على هذه الحالة من الإعياء والعجز حتى تاتيه " فاطمة " وتضع " قطة " صغيرة على صدره؛ ومن الطبيعى – طبقاً لمنطق الرواية – أن تظل هذه " القطة " – بوصفها تجسيداً لذات " على " – ساكنة وعاجزة عن الحركة فى انتظار " فاطمة " أخرى؛ بعد أن فقدت " فاطمة " الأولى قدرتها

على بعث الحياة واستكانت لمصيرها النهائى الذى يشبه " الموت ".

أما عن ظاهرة " التعصب " فإن الكاتب قد منحها أبعاداً أخرى تتجاوز بعدها " الدينى " كما هو معتاد؛ فهو لم يقصر تصويره لهذه الظاهرة على " الجماعات الدينية " فحسب بل شمل تيارات سياسية أخرى [التيار " الماركسى " مثلاً]لهذا نراه يتوقف أولاً عند " الجماعة الدينية " التى تعرف عليها فى "الجامعة" وعلى زعيمها الشيخ " عز " الذى كان يتعامل مع الجميع – باستثناء أعضاء جماعته – بوصفهم خارجين عن الإسلام أو مبتعدين عنه، وهو ما يظهر فى أول حوار دار بينه وبين " على " بعد أن نشر الأخير أولى قصائده العاطفية؛ فيصفها الشيخ " عز " بأنها وأمثالها " لغو " عاطفى؛ داعياً " علياً " إلى أن يكون معهم وأن يستجيب لدعوتهم لأنها دعوة " الله "؛ ومن المتوقع أن يتعامل الشيخ " عز " – طبقاً لهذه الرؤية – مع " على " وغيره بمنطق الوصاية والاستعلاء ومنطق من " يمتلك " الحقيقة " وحده، وقد ظهر ذلك من عباراته القاطعة المتتالية : " أريدك معنا " [ولنلاحظ دلالة الفعل " أريد " المشتق من الإرادة]؛ و " جئت أدعوك " بدلالتها الرسولية؛ والدعوة هنا إلى " يكف " وليس إلى أن يفكر أو يعيد النظر " مثلاً، وقد تآزر " الوصف " مع هذه العبارات الحاسمة فى تأكيد نفس الدلالة " نظرت إلى عينيه النافذتين وهو يحاول أن يجعلهما تؤثران فىَّ " (صـ ١٠٢) ثم ينتقل إلى التيار " الماركسى "؛ فنلاحظ أن نموذج " علاء الحماقى " لا يختلف فى سلوكه عن الشيخ " عز "؛ فرغم ما يبدو على " الحماقى " من عقلانية نجده يحمل فى أعماقه طبيعة " متسلطة "؛ وهذا ما يصنع نوعاً من التناقض داخل هذه الشخصية بين ما " تقوله " وما " تمارسه " من سلوكيات قمعية حتى أحس "على " " بمدى تسلط ذلك الوجه الشاحب والقامة الطويلة " عليه فى أكثر شئونه خصوصية حين يستهزئ من علاقة " على " و " سلوى " بقوله " أصبح الشعراء الآن يهتمون بالبرجوازيات الصغيرات " (صـ ١٣٥) وهو موقف لا يختلف عن موقف الشيخ " عز " السابق، فإذا كان الثانى قد وصف " شعر " " على " المعبر عن عواطفه بأنه " لغو " فإن " الحماقى " يرى فى علاقة " على " بـ " سلوى " انبهاراً من جانب " على " بقيم " البرجوازية " وهو عنده ذنب يقرب من حدود " الخيانة

للمبادئ " التقدمية، إن توسيع دائرة التعصب هنا يجعل من الممكن الاقتناع بأن " اللغة السياسية فى الدول النامية تميل إلى أن تكون تنويعاً على تيمة الراديكالية] العالمية [أكثر مما تميل إلى البرجماتية العقلانية " (١).

يأتى تصوير الكاتب لظاهرة " النزعة الاستهلاكية " موجزاً من خلال وصفه لسلوك " سلوى " والمستوى " الاجتماعى " لأسرتها، لكن هذه " النزعة الاستهلاكية " لا تتضح إلا فى " حفل عيد " ميلادها؛ ورغم عدم توقف الكاتب طويلاً أمام تصوير هذا الحفل فإن ما قدمه من مظاهر " البذخ " و " الإسراف " كان كافياً للدلالة علىهذه النزعة، ويكفى للدلالة على عمق هذه التحولات الاجتماعية معرفة أنها كانت من أسباب انفصام علاقة "على" و" سلوى" بل وتحديد موقفه من هذه الطبقة الاجتماعية بكل ما تمثله من أعراف وقيم مادية واستهلاكية.

– أما عن رواية " بيت الياسمين " لإبراهيم عبد المجيد فإن ظاهرة " الاغتراب " فيها ترجع إلى ما يمكن تسميته بمبدأ " لتقابل " الذى يصل إلى حد " الصراع " وهذا ما لمسناه عند الحديث عن ظاهرة " القهر الاجتماعى "، لكن الكاتب لا يقصره على هذا " البعد " فحسب بل يمتد به ليشمل التناقض بين " غياب " رموز العالم القديم التى مثل لها بوفاة " الأب " و " الأم " وبيع " البيت القديم " وزوال " بيت الياسمين " الذى يرمز – فى أحد التأويلات – إلى صورة " الوطن " المثالية أو صورة " الوطن " الحلم "؛ و " حضور " أنماط الحياة الجديدة التى مثل لها – على المستوى الاجتماعى – بشيوع الكسب الطفيلى القائم على الاستغلال والفساد، كما مثل لها – على المستوى السياسى – باختلاف توجهات " السلطة " وتناقضها مع التوجهات السابقة حيث ربط الكاتب بذكاء بين موت " الأب " وتنحى " عبد الناصر "؛ وبين بيع " البيت القديم " وموت " الأم " مما يوحى بترابط رموز العالم القديم وتعدد أبعادها. وهو ما يظهر فى الحكاية الثانية التى تتصدر متن " أحداث " الرواية والتى تتحول فيها شعارات " الاستقلال " إلى كلمات فاقدة

(1 ") Lssues of political Developmant "Charles W. Anderson , and athers p 145 prentice – hallinc 1967

لمعناها وتأثيرها ومثيرة للفضول والتسلية (ص ٤٩). ولا شك أن " مسخ " صورة " الماضى " الإيجابية لابد أن يؤدى إلى تشويه " المستقبل " [الحكاية السابعة ص ٢٣] وإجهاضه [الحكاية الثالثة ص ٢٣]. وهكذا تتضافر عوامل " الاغتراب " مفضية إلى تعدد " ظواهره " والتى تمثلت فى " الانفصال " عن رغبات " السلطة " والتحايل عليها كما يظهر فى سلوك " العمال " الذين أرسلتهم إحدى " الشركات " لمقابلة " نيكسون " (ص ٩). و" اختفاء " الشخصيات الإيجابية كما فى حالة " سيد برشو " الذى قاد " عمال " الشركة " فى مظاهرات (١٧)، (١٨) يناير (١٩٧٧) ثم اختفى دون ان يعثر أحد عليه، " الشعور " بـ " العزلة " و " المتاهة " و " اللاجدوى " كما فى حالة السارد وأصدقائه (ص ٨٦، ١٢١). فرغم عمق الصداقة فيما بينهم فإن هذه الصداقة لم تستطع أن تلغى ما يستشعرونه من " وحدة " و " اغتراب " ما يظهر من قول " السارد " : " ربما فينا بذرة الفرقة رغم ما يبدو علينا من انسجام " (ص ٤٠).

أما الجديد بالنسبة لتصوير الكاتب لظاهرة " التعصب " فهو أنه لا يربطها شأن " نجمة أغسطس " – بالدين؛ كما لا يربطها – شأن " انكسار الروح " – بالدين والتوجه " الأيديولوجى " بل يربطها – بصورة أساسية – بـ " السلطة " التى تتعصب لتوجهاتها وتكره الآخرين على الاقتناع بها؛ كما يظهر من ذلك " الأنين المكتوم " الذى سمعه " السارد " وأصدقاؤه صادراً عن " قسم البوليس " (ص ٤٥) أثناء حديثهم عن زيارة القدس؛ وهو " تزامن " لا يخلو من دلالة واضحة.

لا يعرض " إبراهيم عبد المجيد " لظاهرة " النزعة الاستهلاكية " عرضاً مباشراً بل يعرض لها رمزياً من خلال الحكاية " الأولى " التى تتصدر أحداث " الرواية " والتى تدور حول إخراج الناس من ترعة المحمودية لـ " جثة " فى جوال " ما إن فتحوه حتى وجدوا أمامهم امرأة مبهرة الجمال تدب فيها الروح شيئاً فشيئاً وهم يتراجعون من حولها فى فزع حتى وقفت عموداً من نار فصعقوا وتساقطوا بين ميت ومغشى عليه بينما صارت ترمح فى الشوارع عارية شعرها الأصفر يطير عالياً وكل من ينظر إليها انجذب وصار يجرى خلفها ولا يعثر له أحد على أثر " (ص ٧). فمن هى هذه المرأة " وإلى أى شئ ترمز ؟

يذهب د. صلاح فضل إلى أن " هذا الرأس اللصيق [الحكاية] للحسناء النارية المستخرجة من ترعة المحمودية يرمز للأنوثة الحارقة فى حياة شجرة بطلة الرواية " (١) وهو تأويل صحيح، خاصة أن بالرواية كثيراً من الشواهد التى تؤكد انخطاف "شجرة "بالأنوثة وانجذابه الدائم لها، ولكن هذا " الرمز " أوسع أبعاداً من مجرد التعبير عن حياة بطل " الرواية " خاصة إذا حاولنا ربطه بـ " زمن " الأحداث الروائية، فى هذه الحالة يمكن النظر إلى هذه الحكاية بوصفها تمثيلاً لحالة من حالات " الغواية " المدمرة؛ فنحن فى البداية أمام " جثة " لا حياة فيها، أى أنها ناقصة التأثير على الآخرين، خاصة بعد إخفائها، ولكنها تعود إلى الحياة بمجرد رؤية الناس لها، وهو أمر يجعل ثنائية " الموت / والحياة " موازية لثنائية " الابتعاد عن الناس / والاقتراب منهم "، أما عن طبيعة تأثيرها فى الآخرين فقد تراوح بين " النفور " و " الفزع " و " الموت " فى البداية، ثم " الانجذاب " و " الاختفاء " فى النهاية وهو تأثير " ضار " فى كل حالاته كما نرى. لهذا فإن هذه " المرأة " تبدو ظاهرياً على عكس حقيقتها فهى – على مستوى الشكل " مبهرة " الجمال لكنها فى حقيقتها " مدمرة "، ولعل هذا ما يجعل منها معادلاً رمزياً دالاً على ظاهرة " النزعة الاستهلاكية " التى كانت صادمة فى البداية، ثم أصبحت نموذجاً مشتهى وقادراً على جذب الناس واختطافهم من حياتهم الطبيعية المعتادة؛ أو مطلق الاستهواء واللهاث وراء ما هو براق وإن كنا على يقين من هشاشته وعرضيته التى يدل عليها الاستهلال بحياة " الجيفة " فى البداية والانتهاء إلى الفناء والاختفاء أخيراً.

– والأمر نفسه تقريباً نجده فى " يوم قتل الزعيم " التى تجعل من انتصار " القيم " المادية سبباً رئيسياً فى اغتراب " علوان "؛ حيث كان عجزه المادى الصخرة التى تحطمت عليها علاقته بـ " رندة " وفوز " أنور علام " بإغراءاته المادية فى الزواج منها؛ ولاشك أن هذا التفاوت الطبقى قد أفقد " المجتمع "كله تجانسه على نحو ما نلمس من قول " علوان " المرير " كم أمة تعيش جنباً إلى جنب فى هذه الأمة " (صـ ٤٧) ومما يزيد من حدة

(1) " شفرات النص " د. صلاح فضل ص ٢٠٢ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ عام ١٩٩٠

الاغتراب هنا أن " أنور علام " لم يكن مجرد خصيم " اجتماعى " أو غريم علاقة "عاطفية " لأنه فى النهاية أحد أفراد طبقة اجتماعية استأثرت بكل شئ؛ وربما كان اختيار اسم " أنور" تحديداً – كما رأى د. صلاح فضل [1] – إشارة إلى " الزعيم " المقصود داخل الرواية كل ذلك فى مقابل موت " الزعيم " السابق الذى تعلق " علوان " به تعلق اليائس "كى لا تصبح الدنيا فراغاً " (صـ ٢٢).

لقد تضافرت هذه العوامل كلها فى إحساس السارد بـ " الاغتراب " فبدت علاقته بـ " رندة " التى كانت تحقق ذاتيهما سابقاً أقرب إلى علاقة " الرثاء " المتبادل بين صديقين؛ وأكثر من ذلك فقد بدا " الموت " نفسه أمراً مرغوباً فيه كما يقول " علوان " فى تألم واضح : " أى شئ خير من لا شئ الموت نفسه تجديد " (صـ ٩) وهو إحساس مرير وحالة قاسية دفعته بقوة إلى قتل خصيمه بمستوياته المتعددة " أنور علام " فى تزامن دال مع اغتيال " الزعيم المضاد " كما كان يصفه. حتى انتهى به الأمر إلى " السجن " واصلاً بذلك إلى أقصى حالات اغترابه وانفصاله عن المجتمع.

لكن " نجيب محفوظ " لا يترك الأمر على هذه الحالة من " التعقيد "؛ فرغم دخول " علوان " " السجن " بوصفه أقصى حالات " الاغتراب " التى تعرض لها؛ كان هذا " السجن " نفسه تمهيداً لانفراج أمور كثيرة، حيث ترجع " رندة " إليه وتدافع عنه فى المحكمة، كما يخرج من " السجن " صاحب حرفة يكون بها أقدر على مواجهة تحديات الحياة؛ وتحقيق آماله؛ ويصبح اقتراب حل مشكلة زواجه أمراً منتظراً.

والحق أنه بكل هذا قد تمكن من تجاوز أسر " سلطتين " ففى وقت واحد : " السلطة السياسية " بما كانت تمارسه من قهر " اجتماعى " من خلال الطبقة الاجتماعية الناشئة عن توجهاتها؛ وسلطة " التيار الدينى " بما كانت تدعو إليه أو تفرضه من أفكار وأساليب من خلال نموذجها الروائى " محمود المحروقى ".

ويعرض " نجيب محفوظ " لظاهرة " التعصب " الدينى – دون أن يقتصر عليه – من

---

[1] " أساليب السرد فى الرواية العربية " د. صلاح فضل صـ ٤٠ دار سعاد الصباح ط١ ٩٢

خلال شخصية " محمود المحروقى " والذى يظهر أمر تعصبه عندما يقول لـ" علوان " : " أدعوك للدخول فى دين جديد اسمه الإسلام " (ص ٤٩) فالشعب المصرى – فى نظر المحروقى – لم يرتد عن " الإسلام " بل إنه لم يعرفه أساساً؛ وإزاء هذا فإن " المحروقى " وجماعته لا يرفضون " عقيدة " المجتمع فحسب بل يرفضون طبيعة الحياة المعاصرة ومتطلباتها، وقد اعتمدوا لحل هذه " الإشكالية " على تطبيق مرحلتين : مرحلة " الاستضعاف " التى يفرون فيها من المجتمع والاستقرار فى " مكان " بعيد [فرار من المكان]، ومعتمدين على أقل الاحتياجات الأساسية [فرار من مادية العصر] وواصمين المجتمع بالكفر بل وعدم معرفة الإسلام أساساً [فرار عقائدى !]؛ انتظاراً للمرحلة تالثانية مرحلة " الاستقواء " التى يستطيعون فيها " غزو " المجتمع وإعادته أو إدخاله فى " الإسلام " !!.

ومع ذلك فإن " نجيب محفوظ " لا يقصر ظاهرة " التعصب " على هذا البعد الدينى؛ وذلك لأن التعصب والعنف حالة عامة يمكن أن تصيب المجتمع وليست مرتبطة – فحسب – بتيار سياسى او دينى محدد, وقد مثل " يعلوان " – من خلال بعض أنماط تفكيره – ظاهرة هذا " العنف " أو " التعصب " المجتمعى؛ وقد تمثل هذا " التعصب فى " تطرفه " القاطع " فى حالتى " التأييد " و " الرفض "؛ تأييد " الزعيم " السابق الذى رأى الدنيا " فراغاً " من بعده؛ ورفض " الزعيم " المضاد الذى لم ير فيه إلا " ممثلاً فاشلاً " (ص ٤٧). وأخيراً إيمانه بـ " القتل " وسيلة لحل مشاكله حين يقول لـ " رندة":

" – فلنتسل بحصر أعدائنا

فدخلت اللعبة قائلة

– غول الانفتاح واللصوص والأماثل.

– هل ينفعنا قتل مليون

فقالت ضاحكة :

– قد ينفعنا قتل واحد فقط !

فقلت ضاحكاً أيضاً

– إنك اليوم رندة المحروقى " (ص ٢٤)

وبهذا يكون قد اقتربنا حقاً من منطق " محمود المحروقى " الذى تحقق بالفعل، وإن كانا قد استطاعا تجاوزه فيما بعد على نحو ما أشرت سابقاً.

لم يستطرد " نجيب محفوظ " فى عرضه لظاهرة " النزعة الاستهلاكية "، لكنه أشار إليها سريعاً من خلال بعض أقوال " أنور علام " وشقيقته " جولستان " هانم، ومن خلال " حفلات " رجال الأعمال التى كان " أنور علام " يعقدها يومياً تحقيقاً لمصالحه والحق أن " محفوظ " لم يكن فى حاجة إلى هذا " الاستطراد " فى وصف مظاهر هذه " النزعة " مكتفياً بجعلها السبب الرئيسى فى أزمة معظم شخصيات الرواية فى موازاة دلالية لأزمة أغلب الطبقات الاجتماعية فى هذه المرحلة التى تقع أحداث الرواية فى إطارها الزمنى.

عند الحديث عن ظاهرة " القهر " الاجتماعى الذى صورته رواية " ذات " لصنع الله إبراهيم؛ عرضت لثلاث أبعاد ندور حولها هذه الظاهرة : القهر " المجتمعى "، والقهر " الأيديولوجى "، والقهر " الدينى " وقد كانت هذه الأبعاد الثلاثة سبباً رئيسياً لاستحكام ظاهرة " الاغتراب " التى لم تقع وطأتها على " ذات" فحسب؛ بل على معظم شخصيات الرواية.

وقد تميز " صنع الله إبراهيم " فى عرضه لهذه الظاهرة، حيث يبدأ بتصويرها تصويراً رمزياً منذ البداية حين يجعل من لحظة " ولادة " " ذات " لحظة محملة بنبوءة مبكرة جداً لما ستؤول إليه حياتها " عندما رفعت فى الهواء وقلبت رأساً على عقب، ثم صفعت على إليتها " (ص ٩). وذلك سوف نلاحظ – على مدار – الرواية – أن " ذات " ظلت مقلوبة رأساً على عقب كما أنها ظلت تضرب إلى إليتها كثيراً بصورة غير مباشرة بطبيعة الحال.

واللحظة الثانية هى " ليلة الدخلة " حين اكتشفت " ذات " أن الشىء الذى عانت كثيراً من أجل المحافظة عليه لم يكن موجوداً من الأصل !! " (ص ١٦) ولا شك

أن فقد " العذرية " هنا دون إدراك لفقدها معادل رمزى لاستلاب " الذات" واختراقها من قبل الآخرين وبالتالى " اغترابها " عن نفسها. والحق أن " ذات " ظلت هكذا فى حالة من " الاستلاب " من قبل الآخرين و " الاغتراب " بيتهم، ولعل موقف " المقاومة " الوحيد والمجهض لأحد مظاهر الفساد [التبليغ عن عبلة " زيتون " فاسدة] والذى كان بدافع من ابنتها وليس بدافع من ذاتها؛ لعل هذا " الموقف " – لكونه وحيداً ومجهضاً وغير نابع من ذاتها – يكون مؤكداً لأمر اغترابها وليس نافياً له.

لكن أكثر ما يؤكد هذا الاغتراب هو وقوعها بين أمرين لم تستطع أحدهما؛ الأمر الأول هو " التكيف " مع مستواها الاجتماعى وقدراتها المادية؛ والثانى هو القدرة على الارتقاء الاجتماعى، وهكذا ظلت واقعة بخضوعها لقيم الآخرين – فى أسر هذه المعادلة القاسية : عدم " التكيف " مع إمكانياتها؛ وعدم " القدرة على تجاوز هذه الإمكانيات.

والحق أن معظم شخصيات الرواية كانت – كما ذكرت – واقعة فى أسر هذه المعادلة القاسية وكأننا أمام " ذوات " متشابهة، وليس أدل على هذا " التشابه" من تقديم " الكاتب " لهذه " الذوات " دون صفات محددة تتمايز بها؛ أو " أسماء " تدل عليها.

وعلى عادة " صنع الله إبراهيم " فإنه يجعل من طبيعة " البناء " الفنى نفسه دالاً على ما يسعى إليه من دلالة " موضوعية "؛ وفى هذا يمكن ان نختلف مع د. لطيفة الزيات التى تذهب إلى أن الرواية تنتهى دون ختام قائم على تطور "الحدث" وأننا من الممكن أن نتوقف عن تلك النقطة أو تلك دون إخلال بالحدث [1] أقول إننا يمكن ان نختلف مع هذا لأننا أمام خصوصية لافتة لطبيعة تطور " الحدث " تنأى به عن طبيعة التطور التقليدى الذى يبدأ بالتعرف على الشخصيات ومحور " الصراع " بينها وصولاً إلى " العقدة " الأساسية التى تبدأ فى " الحل " تدريجياً حتى تصل إلى " الانفراج " التام مع نهاية الأحداث. ورغم ابتعاد " الرواية " [ذات] عن هذا فإننا لا نستطيع أن نصف بناءها بعدم " التطور " أو أننا يمكن أن نتوقف عند أى موضع من مواضع " السرد "

(1) " التغريب والقناع والمرارة " د. لطيفة الزيات " أدب ونقد " ص ١٢ يونيو ١٩٩٢ العدد (٨٢).

دون إخلال بالحدث؛ وذلك لأننا لسنا أمام شخصيات متصارعة بالمواصفات السابقة بقدر ما نحن أمام طائفتين من الشخصيات : الأولى هى تلك الشخصيات الواقعة تحت وطأة الرغبة الشديدة فى اللهاث وراء شهواتها الاستهلاكية دون أن تفى تماماً بها؛ لعجزها المادى من ناحية ولرغبتها الشرهة التى لا تنتهى من ناحية أخرى. أما الطائفة الثانية فهى تلك التى استطاعت – بالأساليب المنحرفة فقط – أن تفى بمتطلبات هذه النزعة الاستهلاكية المتزايدة. غير أن انتفاء " الصراع " المباشر – وإن وقع فى حالات محدودة وعارضة – بين هاتين الطائفتين لا يعنى انتفاء " الصراع " بكافة صوره فالحق أن الطائفة الثانية بشرهها المادى الاستهلاكى وأساليبها المنحرفة فى تحقيقه قد أصبحت " نموذجاً " أو عامل إغراء يلهث الجميع وراءه؛ بما يعنى دخول الجميع – حتماً – فى حالة من " الصراع " الضمنى، وهو صراع مدمر فى حقيقته

وأشد قسوة من " الصراع " المباشر الذى غالباً ما ينتهى لوضوح أطرافه وتحديد أزمته، أما " الصراع " الذى تطرحه الرواية فيبدو أنه " صراع " لن ينتهى إلا بالتخلص من القيم السائدة المتحكمة فى كافة شخصيات الرواية؛ ومن الطبيعى – فى هذه الحالة – أن تنتهى الأحداث دون حل لـ" الأزمة" الرئيسية المشار إليها؛ بل تنتهى وهذه " الأزمة " قد ازدادت استحكاماً. كما يبدو من هذا التصور لطبيعة " البناء " :

١– الأزمة ٢– محاولات مواجهتها ٣ – الاستسلام واستحكام " الأزمة "

ولاشك أن طبيعة " البناء " على الصورة السابقة دال تماماً على استحكام ظاهر "الاغتراب " التى بدأت مع بداية " الأحداث " ولم تنته بانتهائها.

أما عن ظاهرة " التعصب " فقد توقف الكاتب كثيراً عند ظواهرها، خاصة " تعصب " التيار " الدينى " ورموز دعاته، والذى اتسم بـ " التطرف " الحاد فى طرح رؤاه و " الممارسة " القمعية فى فرضها على الواقع. والجديد فى الرواية أن الكاتب يعرض لهذا " التعصب " من خلال مجموعة من التصريحات الحقيقية لبعض " الدعاة " الدينيين فى الجانب الوثائقى من الرواية الذى يقوم على مقتبسات متنوعة مما نشر فى بعض الصحف

والدوريات المصرية والعربية والعالمية فى الفترة التى تقع فيها أحداث الرواية، ومن ذلك ما صرح به أحد " الدعاة " من ضرورة تحجب " المرأة " " حتى لا يشك الرجل فى بنوة أبنائه منها " (ص ٤٧) فالحجاب هنا لم يعد أمراً إسلامياً فحسب بل أصبح دالاً على " شرف " المرأة !!، على ما فى هذا " الرأى " من تطرف واضح فى " الحكم " كما نرى. ولابد أن يؤدى انتشار مثل هذه " الآراء " إلى ما أسماه الكاتب – فى الجانب السردى من الرواية – بـ " ثورة " الحجاب " التى انتشرت بين العاملات انتشار النار فى الهشيم حتى انضوت المسيحيات تحت لوائها " (ص ٩٥).

ونفس التطرف نراه فى " الحكم " على خروج " المراة " للعمل حيث يراه بعضهم دالاً على أن " الرجولة للأسف أصبحت خائرة " (ص ٢٩٩). وفى " الحكم " على الذين ينامون على صوت موسيقى " بيتهوفن " بأنهم لا يعرفون " الله " (صـ ١٠٦).

وعلى مستوى " الممارسة " القمعية نجد " عنف " الجماعات " الدينية " فى فرض آرائها بالقوة (صـ ١٠٧، ١٠٩) بل واعتقادهم أن " قتال الطوائف الممتنعة عن شرع الله فى الداخل أهم من قتال اليهود فى فلسطين لإرجاع بيت المقدس " (صـ ١٩٧). ولا يخلو الأمر من البعد السياسى أو تداخل السياسى والدينى حين يؤكد البعض أن " الإمام الشافعى قال إنه يجوز للحاكم أن يقتل ثلث السكان فى سبيل أن يحيا الثلثان فى أمان " (صـ ٣١٧) إننا لسنا أمام مجرد " تعصب " فى الرأى او تطرف فى " الممارسة " بل أمام إرهاب حقيقى يقع بين أبناء " الوطن " الواحد؛ وغنى عن الذكر أن الإسلام لا يعرف هذا ولا يقره.

وعن ظاهرة " النزعة الاستهلاكية " فإن الكاتب يعرض لها بأساليب مختلفة منها الوصف الخارجى لبعض الأماكن التى تظهر فيها " المحلات الحمراء لمحلى " الويمبى " و " كنتكى فراى تشيكن " والمطعم الفخم ذى النجوم... ومحلات أنتيكات وديكورات " (صـ ١٨٦)؛ والوصف الداخلى لمنزل أحد الأثرياء الذى بدا مثل " سوبر ماركت كبير للأدوات المنزلية " (صـ ٢١٢) أو عن طريق " السخرية " الخفية حين يصور " السارد " استحكام نزعة " الاستهلاك " فى شخصية " ذات " من خلال تفسيرها – صادقة – لخروج إحدى السيدات بمفردها فى منتصف الليل وتلويحها بيدها فى انفعال وهياج

شديدين بأنها " لازم عاوزة موكيت" (صـ ١٥٩) وكأنها بذلك تعكس ما بداخلها وتعبر عن رغباتها التى لم تعد خافية.

***

من خلال ما سبق يتضح بجلاء اختلاف الروايات موضع الدراسة فى معالجة المحاور المقترحة وتباين درجات هذه المعالجة ما بين البروز والتوسط والخفوت؛ فقد كان القهر الاجتماعى بارز الحضور فى الروايات جميعاً فى حين بدا " الفساد " متوسط الحضور فى " نجمة أغسطس " و " انكسار الروح " وبارزاً فى بقية الروايات؛ ورغم بروز " الاغتراب " فى الروايات جميعاً فقد كان غير منته فى " نجمة أغسطس " و" ذات " ومنتهياً فى " بيت الياسمين " و " يوم قتل الزعيم "؛ وينتظر انتهاؤه وانفراجه فى " انكسار الروح "؛ أما " التعصب " فقد كان بارزاً فى كل الروايات باستثناء " نجمة أغسطس " حيث بدا فيها متوسط الحضور؛لكنه اتخذ فى كل رواية نمطاً يختلف عن غيرها حيث كان " دينياً " فى "نجمة أغسطس " و " ذات "؛ ثم " دينياً " و " أيديولوجياً " فى " انكسار الروح" و"سلطوياً " فى " بيت الياسمين " و " دينياً " و " مجتمعياً " فى " يوم قتل الزعيم ".

أما نزعة " الاستهلاك " فقد كانت متوسطة الحضور فى كل الروايات باستثناء " نجمة أغسطس " و " ذات " حيث كانت خافتة فى الأولى وشديدة البروز فى الثانية.

الفصل الثانى

"الرواية السياسية" وقضية "الصراع الحضارى"

المبحث الأول : الرواية السياسية وقضية الحرب

تعد قضية الحرب من القضايا الهامة التى تناولتها " الرواية السياسية " فى فترة البحث؛ لكننا ينبغى – قبل الشروع فى تحليل هذه الروايات – أن نحدد أولاً المقصود بـ " الحرب " ثم تحديد علاقتها بـ" السياسة " الأمر الذى يجعل منها أحد محاور " الرواية السياسية ".

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن " الحرب " هو ترادفها – لدى البعض – مع " القتال " العسكرى؛ والحق أن هذا " القتال " هو أخر مرحلة من مراحل " الحرب " التى تعد أكثر شمولاً من مجرد الاحتكام إلى قوة " السلاح " فهى تعنى – بشكل عام – " صراع " إرادتين تجهد كل منهما فى السيطرة على الأخرى وتحطيمها بكل الوسائل الممكنة؛ ومن الطبيعى فى هذه الحالة – أن تتعدد أنواعها ما بين : الحرب " الفكرية " والحرب " النفسية "، وأخيراً الحرب " العسكرية "] القتال[كما يصبح من الطبيعى – بهذا المفهوم الشامل – أن تتداخل مع " السياسة " بحيث يمكن القول " إن الحروب فى الحقيقة ليست سوى الإفصاح عما ترمى إليه السياسة..] وذلك [لأن العامل السياسى هو الذى يقرر " الحرب " [١] ويظل تبادل " التأثير " بينهما قائماً؛ فإذا كانت " السياسة " هى التى تقرر " الحرب "؛ فإن " الحرب "– بدورها – تعود فتؤثر فى " السياسة " وتحدد توجهاتها طبقاً لنتائجها.

---

[1]، [٢] كلاوزفيتز نقلاً عن " الحرب. الفكرة. التجربة. الإبداع " السيد نجم ص ٢٢، ٢٥ أدب الحرب الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥

وبتداخل " السياسة " مع " الحرب "يتداخل معها – بالتالى – الجانب " الفكرى " الذى يحدد هويتها؛ كما يتداخل الجانب " الاجتماعى " الذى يلازمها دائماً بدءاً من القرار " السياسى " الذى يقررها؛ مروراً بالمستوى " الاجتماعى " للمقاتلين والمشاركين فيها؛ وانتهاء بانعكاس نتائجها على قيم المجتمع وسلوكياته وطبيعة العلاقات بين طبقاته المختلفة؛ وإجمالاً فإن " الحرب " –كما يقول هيجل –" محك الشعوب " [٢]

ولهذا كان من الطبيعى – طبقاً لوعى الروائيين بهذا المعنى الشامل لـ " الحرب " – أن تنعكس كل هذه الأبعاد المشار إليها على الروايات موضع الدراسة. والحق أن الروايات التى تناولت قضية " الحرب "كثيرة [١] فكان لابد من الاختيار الذى راعيت فيه ما يلى :

١– أن يكون أصحابها ممثلين لأغلب الأجيال الروائية فى فترة البحث.

٢– أن تتمايز الروايات فيما بينها فى معالجة قضية " الحرب ".

٣– أن تتسم معالجة " الروايات " المختارة لقضية " الحرب " بالعمق الذى يوضح أسبابها والعوامل التى أدت إلى " الهزيمة " أو " النصر " والنتائج المترتبة على هذه الحالة أو تلك.

٤– أن تتسم معالجة " الروايات " المختارة لقضية " الحرب " بالإدراك الواعى لمفهومها الشامل المشار إليه والذى يشمل أبعادها "السياسية" و "الاجتماعية" و "الفكرية".

٥– أن تتناول هذه " الروايات " الحروب الرئيسية التى خاضتها " مصر " ضد الكيان الصهيونى.

---

(1) من هذه الروايات : " العمر لحظة ".. (٧٣) يوسف السباعى، " الرصاصة لا تزال فى جيبى ".. (٧٣) إحسان عبد القدوس، " أيام من أكتوبر ".. (٧٣) إسماعيل ولى الدين، والمصير.. (٧٤) حسن محب، " أبناء الصمت " (٧٤) مجيد طوبيا، " عبر الليل نحو النهار " (٧٥) مُحَمَّد الراوى، " فى الأسبوع سبعة أيام " (٧٥) يوسف القعيد، " الرفاعى " (٧٧) جمال الغيطانى، " عين السمكة " (٨٠) محمود عوض عبد العال، " الدم وشجرة التوت الأحمر " (٨٧) مُحَمَّد عبد الله عيسى، " أطفال بلا دموع " (٨٩) علاء الديب، " نوبة الرجوع " (٩٠) محمود الورداني

وهذه " الروايات " هى : " فى الصيف السابع والستين " (٧٩) لإبراهيم عبد المجيد، " الأسرى يقيمون المتاريس " (٧٦) لفؤاد حجازى، " الممكن والمستحيل" (٨٧) للدكتور طه وادى، "موسع العنف الجميل"(٨٧) لفؤاد قنديل، " الحرب فى بر مصر " (٧٨) ليوسف القعيد، " هوس البحر " (٩٢) لراوية راشد.

وقد أمكن – من خلال قراءة هذه " الروايات " موضوعياً – استنتاج هذه المحاور التى تدور حولها وهى:

١– صورة " العدو "　　　　٢– صورة " المحارب " المصرى.

٣– طبيعة الوقائع " العسكرية "　　　　٤– نتائج " الحرب "

***

صورة العدو :

يقول " صن تزو " : " اعرف عدوك واعرف نفسك، وبإمكانك أن تحارب فى مائة معركة دون أن تهزم " (١) ولعل إدراك الروائيين لدور هذه " الحكمة " [معرفة " العدو " و معرفة " الذات "] فى إحراز " النصر "؛ هو ما حدد درجة طرحهم لها فى رواياتهم : بقوة ووضوح فى حالة " النصر "؛ وبدرجة ضعيفة واحياناً منعدمة فى حالة " الهزيمة ". إيحاءً بأن درجة المعرفة هذه هى المسئولة عن تحديد حالة " النصر " أو " الهزيمة ".

– ففى الرواية التى تناولت قضية " حرب " (٦٧) وهى " فى صيف السابع والستين " لإبراهيم عبد المجيد؛ نجد صورة " العدو " غير مدركة؛ وبالتالى غير مطروحة داخل الرواية بصورة مباشرة ولا شك أن هذا كان من الأسباب الرئيسية التى أتاحت لـ " العدو " إحراز هذا " النصر " السريع بدون خسائر تذكر من جانبه. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نستوحى أحد ملامح صورة " العدو " التى ادركها أحد الشخصيات بعد الهزيمة. وهذا " الملمح " هو حرص " العدو " على التقدم " العلمى ". ونفهم ذلك من

---

(1) نقلاً عن " السابق " ص ٢٠

عودة " تمام " الذى خرج ليأتى بـ" السلاح " لكنه يعود وفى يده " كتاب "؛ فى إشارة واضحة إلى أن " التقدم "

العلمى سبب رئيسى من أسباب " النصر "؛ وأن " العدو " لم يحرز نصره إلا بحرصه على هذا " الملمح " مع غيره من العوامل الأخرى.

– وفى " الأسرى يقيمون المتاريس " لفؤاد حجازى، يختلف الأمر فنجد طرحاً مباشراً ومستفيضاً لصورة " العدو "؛ وربما رجع هذا إلى " الاحتكاك " المباشر به حيث تحكى الرواية عن تجربة عاشها الكاتب بنفسه فى " الأسر " قرابة تسعة أشهر فى معسكرات الاعتقال الإسرائيلية [١] مما اتاح له فرصة معرفة " العدو " عن قرب وبصورة واضحة. واول ما يؤكد عليه " الكاتب " من ملامح هذه الصورة " هو وجه " العدو " " اللاإنسانى " فى معاملته مع المصريين واستهانته الشديدة بأدنى حقوقهم الإنسانية " [الحاجة إلى " الماء " و " الطعام "] حيث " لوحوا لنا بالماء فلم نتهافت عليه، رشوة فوق رؤوسنا... وألسنتنا الجافة فى حاجة إلى قطرات منه " [٢] ولن أستطرد فى سرد المشاهد الدالة على هذه البشاعة؛ فهى كثيرة تمتلئ بها الرواية التى يمكن النظر إليها بوصفها مجموعة من المشاهد المتتابعة الدالة على هذه المعاملة.

وبجانب هذا " الملمح " نجد ملامح أخرى مثل " الانحلال الخلقى " الذى أظهرته مجموعة من الإسرائيليات اللاتى وفدن من الجبهة لرؤية " الأسرى "؛ ومثل " الوعى " الزائف الذى يسيطر على العقلية الصهيونية فى نظرتها إلى العربى " بوصفه " خائناً " " مما يعكس طبيعة الصهاينة العنصرية والمتعالية على الآخرين؛ ومثل اعتمادهم على " الإرهاب " المادى حيث لم يكن الحراس الإسرائيليون يكفون عن إطلاق النار ناحية " الأسرى " وقد تسبب ذلك فى " موت " البعض وإصابة الكثيرين بحالات " هوس " فقدان القدرة

---

(1) " لقاء مع الزمن المستباح دراسات فى إبداع فؤاد حجازى " عبد المنعم عبد القادر ص ٥٨ ط ١ (١٩٨٩)

(2) " الأسرى يقيمون المتاريس " فؤاد حجازى ص ١١ دار الإسلام للطباعة ط ٥ (١٩٩٥).

على " الكلام "، وكذلك " الإرهاب " المعنوى على نحو ما ظهر ما ظهر من استغلالهم لنبأ تنحى " عبد الناصر " عن الحكم مما أشاع " الخوف " و " الفزع " فى نفوس " الأسرى " (ص ٥٣)

– وكما لاحظنا فى رواية " فى الصيف السابع والستين " من عدم بروز وجه " العدو "؛ نلاحظ نفس الأمر فى رواية " الممكن والمستحيل " للدكتور / طه وادى الذى كان مهتماً – من خلال روايته بتصوير معاناة جيل " النكسة " وإصراره على تجاوز واقعة المأزوم داخلياً وخارجياً. ومع ذلك يمكن أن نستنتج " ملمحاً لم يذكره " الكاتب " صراحة بل أوحى به من خلال تأكيده على " قومية " الصراع ضد " العدو " الإسرائيلى؛ إن هذا التأكيد على " قومية " الصراع يوحى بأن هذا " العدو " ليس سوى " حلقة " من حلقات الظاهرة الاستعمارية الكبرى التى تسعى إلى " السيطرة " ليس فقط على " مصر " وإنما على العالم العربى كله ٠

– أما عن رواية " موسم العنف الجميل " لفؤاد قنديل فقد تعرضت بصورة أكثر تفصيلاً لصورة " العدو " من خلال تصويرها لحروب " مصر " الثلاث التى خاضتها ضد الكيان " الصهيونى "؛ حيث تظهر مع كل " حرب من هذه الحروب بعض ملامح هذه " الصورة " ففى البداية وبعد هزيمة " يوليو " مباشرة نلاحظ مبالغة الإسرائيليين فى " الثقة " بقدراتهم واستهانتهم بالجيش المصرى؛ وهو ضرب من ضروب " الحرب النفسية " التى انتهجتها " إسرائيل " فى صراعها مع " العرب " حيث صورت جيشها بصورة " الجيش الذى لا يقهر " والذى لا " يستطيع مصرى أن يقترب [منه] " [١]

لكن هذه " الثقة " سرعان ما تنكسر وتتحطم مع البدايات الأولى لحرب " الاستنزاف " التى صور فيها الكاتب أثر الهجمات المصرية على الجنود " الإسرائيليين " وهو ما يضيف ملمحاً ثانياً مناقضاً لملمح " الثقة " أو لنقل "الغرور " الكاذب؛ وأعنى به ملمح " الخور " السريع عند أول مواجهة حقيقية (ص ٥٠) ولا شك أن اتجاه

---

[1] " موسم العنف الجميل " فؤاد قنديل ص ٣٢ الهيئة العامة للكتاب (٨٧)

الإسرائيليين – رداً على الهجمات المصرية – إلى ضرب " العمق " المصرى فى الداخل وقتل الكثير من المدنيين؛ دال على هذا " الخور " و " الخوف " الشديد من المواجهة المباشرة، كما أنه دال – وهذا ملمح آخر – على الوجه " الإجرامى " للعدو الذى لم يتورع عن ضرب إحدى المدارس الابتدائية على نحو ما هو معروف.

– وفى رواية " الحرب فى بر مصر " يشير " يوسف العقيد " إشارة عابرة لكنها شديدة الدلالة على أحد أبرز ملامح صورة " العدو " الإسرائيلى؛ وأعنى بهذا الملمح تأصل نزعته " العدائية "، وبالتالى عدم إمكانية التعايش السلمى معه. ففى رحلة عودة جثمان الشهيد " مصرى " يسمع صديقه نبأ عن " وقف إطلاق النار "؛ فيثور وقع ذلك النبأ على " مصرى "؛ من خلال التصوير الكنائى لحركة " الصندوق " الذى يحوى " جثمانه " : " الصندوق لا يتحرك رغم اهتزاز العربة. قلت ربما يحاول مصرى – مثلى – أن يلتقط ما يقال ويفهمه ويستوعبه... اهتز الصندوق من جديد. بدا لى أن مصرى فهم اللغز.. حركة الصندوق هذه المرة، بدت أقرب إلى التململ أو محاولة التعبير عن عدم الرضا " [1] بل إن " تزامن " " وقف إطلاق النار " و" استشهاد مصرى "، دال على ان وقف " إطلاق النار " وقبول مبدأ " التفاوض " قد أجهض – من وجهة نظر الكاتب على الأقل – التضحيات التى قدمت فى سبيل التحرير، كما يؤكد – مرة أخرى – على تأصل نزعة " العداء " وديمومتها من قبل الكيان " الصهيونى " والحق أن " يوسف القعيد " لم يكن فى حاجة إلى ذكر ملامح أخرى؛ مكتفياً بهذا " الملمح " الجوهرى فى صورة " العدو " والذى يحوى – بداهة – ملامح أخرى كثيرة تتدرج فى إطاره.

– ولكن ما حذر منه " يوسف القعيد "؛ تلمس " رواية راشد " صور تحقيقه ونتائجه فى رواية " هوس البحر "؛ فى مشهد روائى عميق الدلالة؛ يجلس فيه " محمود " الذى عاد من حرب " أكتوبر " مصاباً عاجزاً وهو يتابع بعينين باردتين صورة " (السادات وهو

---

(1) " الحرب فى بر مصر " يوسف القعيد ص ٧٩ الطبعة (٣) دار القاهرة للنشر والتوزيع (١٩٨٥).

يهبط من الطائرة يحتضن " بيجن " فى مطار (القدس) "[٢]

إن " صورة " هذه " الأحضان " المتبادلة لم تلغ نزعة " العداء " المتأصلة داخل الكيان " الصهيونى " والتى كان من نتائجها " حقيقة " محمود " المصاب والعاجز بوصفه أحد جنود التحرير " [لاحظ " الفرق " الشاسع والتناقض بين " الصورة " " الحقيقية "] ومشاهد " التهجير " الجماعى التى بدأت بها الرواية وما ترتب عليها من " تشريد " " الساردة " ومعاناتها لم تنقطع.

***

صورة " المحارب " المصرى :

– ذكرت أن مفهوم " الحرب " أشمل من مفهوم " القتال "؛ وبناء على ذلك فإن مفهوم " المحارب " أكثر شمولاً من مفهوم " المقاتل "؛ فالمحارب ممكن أن نجده على جبهة " القتال " كما يمكن ان نجده داخل " المجتمع "؛ ولم يكن غريباً أن يسمى " المجتمع " – فى حالة حرب – بـ " الجبهة الداخلية " التى لا تقل أهمية عن ميدان " القتال ".

– وهذا ما التفت إليه " إبراهيم عبد المجيد " فى رواية " فى صيف السابع والستين " حيث صور انعكاسات ما يدور فى ميدان " القتال " من خلال انطباعات مجموعة من عمال إحدى شركات القطاع العام لبناء السفن بالإسكندرية والمشاركين فى معسكر الشباب للدفاع المدنى. حيث نعرف ما يدور فى ميدان " القتال " من خلال انطباعات هؤلاء " العمال " وحالاتهم النفسية ومواقفهم بوصفهم " محاربين " أو " راغبين " فى الدفاع عن وطنهم؛ وأول ما يظهر من ملامح هذه " الصورة " هو الرغبة فى " التضحية " و " الفداء "، لكنها كانت – بالفعل – رغبة مجهضة، فبعد أن يكتب أصغر العمال سناً خطاباً إلى مدير الشركة يطلب منه دعم " الدفاع المدنى "؛ نجده – فى منتصف الطريق – يجلس على الأرض ويبكى مما يوحى بعبثية " الموقف " والإحساس المرير بلا جدوى ما

(2) " هوس البحر " رواية راشد ص ١١٦ ط ١ " ١٩٩٢ " " امادو ".

يطلبون. وهى حالة " توازى ما كان يحدث فى ميدان " القتال "؛ من رغبة " الجنود " فى " التضحية " و" الفداء " و " القتال " ثم إجهاض هذه الرغبة بالفعل

حالة " التخبط " التى سيطرت على الجميع منذ بداية المعركة وتناقض الأوامر الصادرة من القيادة العسكرية إلى الجنود.

ولا شك أن اختيار الكاتب لهذه المجموعة من العمال يعكس دلالة محددة يريد تأكيدها؛ وهى انتماء أغلب " المقاتلين " أو لنفل " المحاربين " إلى عامة " الشعب " سواء كانوا من العمال أو الفلاحين وإن كان ذلك لا يمنع اختلاف انتماءاتهم السياسية التى توزعت بين : " الناصرية " و " الدينية " و " الماركسية " واختلاف طبائعهم الشخصية.

– يرسم " فؤاد حجازى " صورة مشرقة حقاً لـ " المحارب " المصرى فى رواية " الأسرى يقيمون المتاريس "؛ فأول ما يثبته لهؤلاء " الأسرى " من صفات هو صفة " الصلابة " التى تجلت فى عدم استسلامهم لما تعرضوا له من صنوف التعذيب؛ بل واستطاعتهم – بفعل هذه الصلابة – من تحقيق بعض المطالب احتاجت – رغم بساطتها – مجهوداً مضنياً من أجل تنفيذها (ص ٣٣).

وكذلك صفة " الشجاعة " التى تجلت حين اصطاد أحد " الأسرى " كلباً " وكتب عليه " ديان " ثم قص قطعة من ذيله فانطلق يعوى؛ ثم حين رسموا " النجمة السداسية " على " فانلة بيضاء وأحرقوها أمام الإسرائيليين. وصفت " الذكاء " والقدرة على " التخطيط " المحكم عندما نجحوا فى تهريب ثلاثة ضباط إلى " لبنان " رغم صرامة الحصار من حولهم (ص ٧١).

وأخيراً امتلاك الوعى " السياسى " الناضج والقدرة على تحليل الأحداث واستيعابها. ورغم هذه " الصورة " المشرقة؛ فقد ألمح الكاتب إلى " جهل " بعض هؤلاء الأسرى وذلك حين سأل أحدهم زميله قائلاً : " إسرائيل " هذه : أين تقع ؟ " !!.

– وفى رواية " الممكن والمستحيل " للدكتور / طه وادى؛ يصبح " المحارب – بمفهومه الشامل – داخل المجتمع متجسداً فى شخصيته " د. " أحمد يوسف " الذى بدأ

راغباً فى محو " عار " الهزيمة، على العكس من " منال " [خطيبته] التى كانت محصورة فى هموم علاقتهما الخاصة. وقد بدأ هذا التناقض واضحاً فى " الحوار " (ص ٢٧) الذى دار بينهما وهما يعبران كوبرى الجامعة؛ والذى كان أقرب إلى " المنولوج " الذاتى الذى يردده كل طرف فى عزلة عن الآخر، وقد بدت هذه " العزلة " منذ البداية عندما اتجهت عينا " أحمد " إلى ذلك " الصياد " العجوز الذى يتحدى الليل والعجز؛ والذى يصبح – بهذه المواصفات – رمزاً للشعب المصرى فى هذه الفترة برغبته القوية فى تجاوز الهزيمة وتوجه عينى " أحمد " إلى هذا " الصياد " تحديداً دال على ما يعتمل فى ذاته وما يسيطر عليه من هموم عامة، فى حين كانت " منال " – فى هذه اللحظة ذاتها – تتجه بعينها إلى أضواء " شيراتون " الملونة !! ومع ذلك فقد كان " أحمد " يرى داخل هذه " الهموم " [العامة والخاصة]، وربما كان ما يعانيه من " فقر عاملاً قوياً على هذا " الداخل "؛ يقول " السارد " واصفاً هذه الحالة : " جلس أحمد فى المساء يقرأ الجريدة... اثارت الأخبار المتقابلة شجونه. البلاد فى حالة اللاسلم واللاحرب وهو أيضاً فى حالة اللاحب واللاكره " (ص ٥٢) وذلك إثر توتر علاقته بـ " منال " وعجزه عن الارتباط بها. وهكذا تستمر هذه العاطفة المشدودة فى اتجاه الهم " العام " حتى تشتعل رغبته – مع أنباء جيله – فى " التجنيد " إيماناً منهم بأن " ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة " (ص ٢٥) وبهذا يتجاوب المجتمع مع رغبة " المقاتلين " فى الإصرار على " النصر " فى إشارة واضحة إلى أهمية البعد " الشعبى ".

– كما تدرج " فؤاد قنديل " فى تقديمه لصورة " العدو" فقد فعل نفس الشىء مع صورة " المقاتل" و" المحارب "المصرى؛ فنجد فى البداية – وبعد هزيمة (٦٧) – هذا الإحساس المؤلم بـ " الخزى " ممثلاً فى سلوك " عبد التواب حسين " [ضابط المشاة المصرى] الذى عاد من الجبهة متخفياً يخشى رؤية الناس له. ثم ما يلازم هذا الإحساس من الشعور بـ " الحيرة، واليأس، و الغضب "؛ حتى أن عودته من " الجبهة " قد أصبحت – على غير المتوقع – مثار " حزن " للجميع ومشابهة تماماً " ليوم وفاة أبيه فى العام الماضى " (ص ٧).

وبجانب هذه الأحاسيس نجد – بالمقابل – حالة أخرى من "اللامبالاة" و "الاغراق" فى رغبات الذات " والتفريج " عن النفس؛ كما يبدو من نصيحة النقيب "فخر" لعبد التواب (ص ٩). ثم لا تلبث هذه " الصورة " أن تتغير مع حرب "الاستنزاف" التى أشعلت روح " التحدى " و" الإصرار " على " المواجهة؛ كما أظهرت "صلابة " المقاتل المصرى وشجاعته ورغبته فى الاستشهاد؛ والجديد فى هذه " الحرب " أنها كانت أقرب إلى " الحرب الشعبية "؛ فقد كانت حالة الاستنفار مسيطرة ليس على "الجيش" وحده بل على الشعب المصرى كله الذى اعتبرها حرباً ضرورية لاسترداد كرامته؛ وقد مثل الكاتب لهذه بحالة "ليلى" ابنة الحاج "مختار" الذى فقد ولديه فى حرب (٦٧).

ومع حرب " اكتوبر " تتأكد هذه الملامح جميعاً كما تتأكد القدرة على " التخطيط " ثم يلمس الكاتب أحد الجوانب النفسية فى شخصية " المقاتل " المصرى حين اضطربت مشاعره إزاء أحد الجنود الإسرائيليين بعد موته ما بين " الكراهية " و " الإشفاق " ومحاولة التماس " العذر " له بوصفه " ضحية " الشعارات الصهيونية؛ وانه ليس سوى " ترس فى الآلة الحربية المجنونة " (ص ١٢٦). والحق أن ذلك ليس التماساً لـ " عذر " هذا " الجندى " الذى يعد – أولاً وأخيراً – أحد القتلة وأحد المخلصين لهذه العقيدة " العنصرية " التى خرج دفاعاً عنها؛ بقدر ما هو إدانة لهذه " العقيدة " التى تاكل أبناءها وتحمل فى طياتها عوامل زوالها.

– وفى رواية " الحرب فى بر مصر " يقدم " يوسف القعيد صورة أكثر شمولاً لـ " المقاتل " المصرى ؛ من خلال شخصية " مصرى " الذى يدل اسمه على عمومية هذا النموذج وارتباطه الحقيقى بوطنه.

وهو يكاد يقدم كل شئ عنه؛ بدءاً من ملامحه الحسية التى تؤكد مصريته حين يصفه بأنه " وجه مصرى أسمر فى لون طمى النيل " (ص ٨١) ومستواه الاجتماعى حيث كان " مصرى " دائم الحديث عن " الذين يعيشون على الكفاف " (ص ٨٤)؛ وصفاته المعنوية التى جسدت كل تناقضات " بلدنا " " حب الدنيا

والزهد فيها، والجرأة والخجل، والخوف والشجاعة، الواجهة المسالمة والباطن المتفجر بالثورة والتمرد " (ص ٩١). ولعل هذا التناقض بين " المسالمة " و " التمرد " وهو ما يفسر تأرجح موقفه بين " قبول " تجنيده بدلاً من ابن " العمدة " ثم رفضه لهذا " الأمر " وسعيه إلى كشف الحقيقة فيما بعد، وخاصة أن قبوله فى البداية كان تحقيقاً لرغبة أبيه وحرصاً على مصالح أسرته التى وعد " العمدة " بتحقيقها ثم ماطل فيها بعد تحقيق غرضه.

ورغم وطأة " الهم " الاجتماعى الذى كان مسيطراً على " مصرى " فإنه ينسى كل ذلك مع بدء حرب " أكتوبر " مغلباً هم " تحرير " الوطن على همومه الخاصة، دون أن يفصل بينهما حيث يرى فى تحرير " الأرض " الشق الأول من معركة " التحرير " التى لا تكتمل إلا بتحرير طبقته الاجتماعية مما يقع عليها من ظلم.

– تقدم " رواية راشد " صورة لـ " المقاتل " المصرى من خلال الحديث عن " أبيها " الذى خرج للقتال ولكنه لم يعد، ومع ذلك ظل " حاضراً " فى وجدان " ابنته "؛ ولعل وصفها له بصفة " الغائب " دال على توقع " حضوره " مهما طالت هذه الغيبة؛ سواء كان هذا " الرجوع " حقيقياً أو من خلال " ابنته " التى ظلت محافظة على " ذكراه "؛ ثم تنتقل بعد ذلك إلى " الداخل " فتقدم صورة أخرى من صور " الحرب " و " المقاومة " ممثلة فى شخصية " آمنة " التى أصرت على " البقاء " فوق " الأرض " [السويس] مؤثرة " الموت " على الرحيل عنها. ولا غرابة فى أن تربط " الساردة " بين أبيها وهذه " المرأة " التى لم يعشق غيرها على عكس " الأم " التى كانت نموذجاً نقيضاً لهذه الشخصية. يقول " مصطفى " ابن " آمنة " والذى يعد امتداداً لأمه؛ مصوراً " مقاومة " من أثر البقاء : " هذه المدينة لا تعرف غيرنا شربنا لوعتها واغتسلنا بوحلها ولعقنا جراح مواتها " (ص ٧٨). إن تأكيد الكاتبة على صور " المقاومة الداخلية وهى صورة أخرى من صور الحرب كان طبيعياً فى مرحلة لم يكن قد اتضح فيها بعد صورة " المواجهة " المباشرة مع " العدو "فى ميدان " القتال ".

صورة " الوقائع " العسكرية "

فإذا ما انتقلنا إلى تصوير هذه الروايات لـ " الوقائع العسكرية " فسوف نلاحظ أمراً لا فاتاً وهو أن معظمها قد استبدل بهذه " الوقائع " الحديث عن أسباب " الهزيمة " [فى حالة حرب " ٦٧ "] والعوامل التى تؤدى إلى تجاوزها، وأكثر من هذا فإن بعض هذه " الروايات " تصمت عن كل هذا مكتفية بتصوير نتائج " الحرب " بمستوياتها المختلفة.

– ففى رواية " فى الصيف السابع والستين " نجد إشارة سريعة – من خلال أحد بيانات القيادة العامة للقوات المسلحة – إلى التدخل الجوى الواسع المدى من جانب الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا لصالح العدو " الإسرائيلى " (ص ١١، ١٢) وإلى تواطؤ " الاتحاد السوفيتى " مع هذا العدوان وإن كان من الممكن أن نجد فى مثل هذه البيانات – محاولات " السلطة " تبرير ما حدث من " هزيمة " كان من المتوقع حدوثها لأسباب عديدة تعرضها " الرواية " من خلال شخصياتها المختلفة وهى أسباب يمكن إجمالها فيما يلى :

- رأى " السلطة " : وقد مثله " محسن " [الناصرى] الذى أرجع هذه " الهزيمة " إلى تآمر الدول " الاستعمارية " و " الرجعية العربية " التى ساهمت فى تخطيط المعركة ضدنا... وهربت الخطط إلى العدو وأطالت حرب اليمن استنزافاً لأموالنا وقوات جيشنا " (ص ٢٤).
- رأى " التيار الدينى " : الذى مثله " خليل " المتدين وقد أرجع الهزيمة إلى ابتعادنا عن " الله ". وأننا لم نبن " السفينة " [رمز " مصر "] على المبادئ والقيم الدينية كما بنى " نوح " سفينته؛ بل تركناها للأفاعى تبنيها فحلت اللعنة فى " سيناء ".
- رأى التيار " الماركسى " : والذى مثله " أنور " وقد اتجه نقده إلى أمرين أساسين : هو أن " الثورة " لم تواجه أعداءها فى " الداخل " من الرأسماليين والإقطاعيين مواجهة حقيقية وأن التوجه " الاشتراكى " للثورة لم يحل مشكلة " الفقر "، وأن شعار " الثورة البيضاء " الذى تتباهى به قادتها كان فى صالح هؤلاء " الأعداء "؛ والأمر الثانى هو

استحالة نقد " السلطة " حتى وإن كان ذلك النقد داخل تنظيماتها المشروعة. وواضح أن القضايا " الاجتماعية " هى أساس هذه الرؤية إلى الدرجة التى جعلت صاحبها يرفض : " أن يكون للمسألة الوطنية معنى غير معنى المسألة " الاجتماعية " (ص ٤١).

- رأى " ثانوى " : وقد مثله " علام " الذى رأى أن غرور " السلطة " سبب رئيسى فى " الهزيمة " حيث يقول : " وهاأنا ذا أعيش لأرى يوماً تغلق فيه القيادة المصرية مضايق تيران. كان يمكن أن ينتهى كل شئ بالسياسة ! علام هذه العنجهية " (ص ٧٨) ولا ينبغى أن نستهين بهذا الرأى؛ فلا شك أن استهانة " السلطة " بشأن " العدو "كان من الأسباب التى أدت إلى " الهزيمة "، ولكن ما أخطأ فيه " علام " هو اعتقاده أن كل شئ كان يمكن أن ينتهى بالسياسة، لأنه رأى يتجاهل أطماع " العدو " الذى لن يرضى بمثل هذه " السياسة " إلا إذا حققت له ما تحققه القوة " العسكرية " من " أطماع " لابد أن تكون على حساب " مصر " و " العالم العربى " وهكذا استفاض " إبراهيم عبد المجيد " فى عرض أسباب " الهزيمة " التى جمعت بين الأبعاد السياسية والاجتماعية والدينية.

- لا غرابة فى أن نعد ما حدث فى رواية " الأسرى يقيمون المتاريس " معركة حقيقية؛ رغم أنها تدور حول تجربة أسر " تعرض لها مجموعة من " الأسرى " المصريين فى المعتقلات الإسرائيلية. فبعد " الغلبة " الواضحة لقوات العدوان الإسرائيلى التى صورتها الرواية فى البداية (ص ٣) يبدأ وجه البطولة لهذه المجموعة القليلة من الأسرى فى الوضوح؛ حيث استطاعوا أن يفرضوا إرادتهم ضد جبروت " دولة " بأسرها؛ وأحداث الرواية شاهدة على ذلك؛ وقد مر — فى عرضنا لصورة " المحارب " المصرى —كثير من صور " الشجاعة " و " الصلابة " التى أبداها هؤلاء " الأسرى " فى مواجهة البشاعة " الصهيونية " ويهمنا الآن التوقف عند أسباب " الهزيمة " التى قدمتها " الرواية " فبالإضافة إلى " أمية " بعض الجنود التى أشرت إليها؛ نجد إشارات عديدة إلى المستوى الاجتماعى المتردى لمعظم " الجنود " مما جعل تجنيدهم عبئاً

مضافاً على أهليهم؛ مما أثر على نفسية هؤلاء " الجنود " (ص ٩٠) وهو ما يضع أيدينا على حقيقة هامة؛ وهى أن " الهزيمة " لا ترتبط بما يحدث فى ميدان " القتال " فحسب بل ترتبط أساساً بطبيعة حياة " الجنود " وواقعهم الاجتماعى ومدى استعدادهم النفسى فى الارتباط بـ " الجيش " ودخول " معركة " ضد " عدو " تناصره قوى عمالية عديدة. وعلى المستوى العسكرى يضيف الكاتب أسباباً عديدة مثل عدم الاستعداد الكافى للحرب وسوء التخطيط والأمر المفاجئ بالانسحاب الذى تم بطريقة غير منظمة.

- لا تتوقف " الممكن والمستحيل " عند " وقائع عسكرية " ما؛ وذلك لأن أحداثها تدور فى الفترة الحرجة الفاصلة بين حربى (٦٧)، (٧٣). لهذا كان من الطبيعى أن تصور آثار " الحرب " الأولى؛ والاستعداد لخوض " الحرب " الثانية. فبالإضافة إلى ما أشرت إليه – عند الحديث عن صورة " المحارب " المصرى – من اشتعال رغبة " التحدى " و " الثأر "؛ نجد بعض الإشارات إلى حالة " الاستعداد " القصوى داخل " الجيش " (ص ١٠٨) وعلى طريقة " المقابلة " يشير الكاتب إلى نقيض " الأسباب " التى أدت إلى " الهزيمة " حيث أصبح " الجيش " يعتمد فى هذه المرحلة على " الجنود المؤهلين والأسلحة الحديثة " (ص ١٠٨) على عكس ما كان عليه الحال فى حرب (٦٧). وهكذا يشير الكاتب فى إيجاز على ما أدى إلى " الهزيمة " وما يؤهل لـ " النصر " من عوامل.

- بعد أن يشير " فؤاد قنديل " فى روايته " موسم العنف الجميل " سريعاً إلى أسباب " هزيمة " (٦٧) والتى يلخصها فى أمرين : انقسام " القيادة " على نفسها؛ و " ارتجال " ما اتخذته من قرارات عسكرية؛ يستفيض طويلاً – وعلى عكس الروايات السابقة – فى عرض " الوقائع العسكرية " لحربى " الاستنزاف " والسادس من " أكتوبر "؛ حتى غلب على روايته الجانب " التوثيقى؛ فنراه لا يكتفى بتقديم " صورة " عامة لهذه " الوقائع " بل يتابعها يوماً بيوم مؤكداً على تمتع " الجيش " المصرى بالوعى والتخطيط المحكم والمبادرة والروح القتالية العالية (ص ٤٥، ٩٧، ١٠٠،

١٠١، ١٠٢)؛ ووسط هذه البطولات النادرة فوجئ الجنود بزيادة دبابات " العدو " وطائراته، ومع الوقت تأكدوا أن هذه الدبابات أمريكية نزلت فى " العريش " وركبها الإسرائيليون إلى الحرب مباشرة، وبهذا تأخذ الأمور مساراً مختلفاً حيث يتوقف إطلاق النار وتجنح القيادة " السياسية " فى مصر إلى اختيار " المفاوضات " لاسترداد ما تبقى " من سيناء وواضح أن الكاتب لا يدين هنا جنوح " السلطة " إلى " المفاوضات " بل يراه أمراً اضطرارياً؛ على عكس ما لاحظناه فى رواية " الحرب فى بر مصر " ليوسف القعيد، مما يعكس تمايزاً واضحاً بين رؤيتى الكاتبين لهذه القضية الهامة.

- كما اختار " إبراهيم عبد المجيد " فى روايته " فى الصيف السابع والستين " مجموعة من " العمال " المشاركين فى الدفاع المدنى لكى يعبر من خلال انطباعاتهم عما يدور فى ميدان " القتال "؛ فقد صنع " يوسف القعيد " شيئاً قريباً من ذلك، وإن كان أكثر قرباً من أرض " المعركة "؛ حين اختار التعبير عن طبيعة " الوقائع العسكرية " من خلال " استعدادات " جنود ما يسمى حربياً بـ " مستشفى الفرز الميدانى رقم واحد " وهو " مكان " لا يقل دور جنوده عن دور غيرهم، وقد أوضح الكاتب من خلالهم درجة الحماس التى شملتهم كتصوير عن حالة الحماس التى سيطرت على الجيش بأسره؛ وكان " مصرى " أكثر هؤلاء الجنود حماساً؛ فعندما يعلن القائد أنه سيختار من يتقدمون إلى الخط الأول نجد " مصرى " أول الراغبين فى هذا الأمر، وهناك يؤثر البقاء ولا يعود مع فصيلته حتى " تحولت حكايته إلى نوع من البطولة " (ص ١٠٢) و " مصرى " هنا – بعمومية الاسم – ليس سوى نموذج لما كان مشتعلاً داخل المقاتلين جميعاً من رغبة محتدمة فى " القتال " و " الفداء ".

- وفى رواية " هوس البحر " تتابع " راوية راشد " ردود فعل " آلاف الشباب " على واقع " الهزيمة " حيث تحولت " الجامعة " إلى " قدر يغلى بالدم الطازج" (ص ٤٣)؛ ثم من خلال "محمود" نتابع أخبار الاستعداد لـ " الحرب " التى بدأت قراراً شعبياً سرعان ما استجابت له " القيادة السياسية "؛ ومع بدء " المعركة " تأخذ " الوقائع "

منحنيين رئيسيين؛ حيث تبدأ بالعبور والنصر وتحرير " الأرض "؛ ثم التوقف وعدم القدرة على المواصلة بفعل أزمة " الثغرة " ونجاح القوات الإسرائيلية فى الالتفاف حول " الجيش " المصرى.. ولأن الكاتبة تعبر عن هذه " الوقائع " من خلال انعكاساتها على " ذاتها " وعلى " المحيطين " بها؛ فقد كان طبيعياً فى هذه الأزمة [" الثغرة "] التى تتداخل فيها مسارات " النصر " و " الهزيمة "؛ أن تتداخل فى ذاكرتها ملامح " أبيها "، وآمنة، ومصطفى "كرموز للمقاومة والرغبة فى النصر؛ وملامح " عزت شومان، وعماد فكرى "كرموز لانكسارها واستسلامها للواقع.

وهكذا نلاحظ أن " الوقائع " هنا غير مقصودة لذاتها؛ حيث لم تسع الكاتبة إلى تصويرها تفصيلياً على نحو ما لاحظنا عند " فؤاد قنديل " مثلاً؛ بقدر سعيها إلى تصوير وقع هذه " الوقائع " على ذاتها وعلى المحيطين بها .

***

نتائج الحرب :

يبقى بعد ذلك الحديث عن " نتائج الحرب "؛ والحق أن " الروايات " قد عالجت هذا المحور بدرجات متقاربة على عكس المحور السابق الذى تفاوتت معالجة الروايات له كما تنوعت أساليبها فى التعبير عنه . لكن الاختلاف يأتى من إمكانية تصنيف هذه النتائج إلى : عسكرية وسياسية واجتماعية؛ وتوزع اهتمامات " الروايات " بهذا البعد أو ذلك أو الجمع بينها جميعاً .

– ففى رواية " فى الصيف السابع والستين " تتداخل هذه الأبعاد جميعاً فنجد البعد " السياسى " الذى يتمثل فى اعتراف " السلطة " بمسئوليتها كاملة عن " الهزيمة " (ص ١٦٠) كما نجد إشارات إلى الإيمان الذى بدأ يتوالد بضرورة المشاركة " الشعبية " فى صنع " القرار " السياسى. وكذلك البعد " العسكرى " الذى تمثل فى التأكيد على ضرورة الاعتماد على " القدرات " الوطنية وإمكانيات تطويرها من خلال العلم (١٦٧)؛ والجانب الاجتماعى الذى تمثل فى ضرورة الاهتمام بارتقاء المستوى المعيشى على مستوى

المجتمع بشكل عام وقد اتضح هذا من خلال تصوير الكاتب لجوانب الحياة الاجتماعية المتردية لأغلب شخصيات الرواية، وحالة المتاهة والحيرة التى سيطرت على الجميع بتأثير من الهزيمة.

- وفى رواية " الأسرى يقيمون المتاريس " نجد تأكيد أكثر على البعد " العسكرى "؛ حيث أثبتت تجربة " الأسر " هذه؛ قدرة " الجندى " المصرى على المواجهة والقتال وهو ما ينفى مسئوليته عن " هزيمة " (يونيو)؛ كما أكدت الرواية – استخلاصاً من تجربة " حرب " يونيو – على ضرورة الارتقاء بمستوى " وعى " المقاتل المصرى ومحو أميته؛ والاهتمام بمستواه الاجتماعى.

- وفى رواية " الممكن والمستحيل يغلب الاهتمام بالبعد " الاجتماعى "؛ والآثار السلبية التى تركتها " النكسة " على هذا البعد؛ وقد أجمل الكاتب هذه الآثار فى ثلاثة جوانب هى : اللهاث وراء " المادة " والتطلعات الطبقية؛ وهو أمر شمل بطلة " الرواية " كما شمل غيرها من الشخصيات (ص ١٤١، ١٥٥)؛ وبجانب ذلك نجد انتشار ظاهرة " القطط السمان " وهو التعبير الذى شاع فى هذه المرحلة للدلالة على الطبقة الرأسمالية الجديدة التى أثرت بطرق غير مشروعة (ص ٣٨)؛ وامتداداً لهذين الجانبين ينتج الجانب الثالث الممثل فى تدهور " العلاقات " الإنسانية؛ على نحو ما رأينا فى علاقة " أحمد " و " منال " فى موضع سابق.

وعلى المستوى " السياسى " نجد الإشارة إلى " مطاردة " " السلطة " للشباب الراغبين فى خوض " الحرب " رداً على واقع الهزيمة. ورغم هذين البعدين [الاجتماعى والسياسى] السلبيين كأثر من آثار النكسة فإن إرادة " المقاومة " قد تأكدت دافعة " السلطة السياسية " إلى الاستجابة لها.

ومن خلال هذا التصوير لآثار " النكسة " سلباً وإيجاباً نستطيع أن نستنتج بعد ما حاول الكاتب الإيحاء به؛ ومن ذلك ضرورة الاهتمام بالبعد الاجتماعى كأساس لخوض أية معركة؛ ويأتى فى مقدمة هذا ضرورة القضاء على مظاهر الكسب " الطفيلى " والثراء

غير " المشروع "؛ وعلى المستوى السياسى يمكن أن نستخلص إيمان الكاتب بأهمية الاستجابة للإرادة الشعبية وعدم انفراد " السلطة " بما تراه؛ كما يمكن أن نستخلص – على المستوى العسكرى – تأكيد الكاتب على أهمية الكفاءة العسكرية ومستوى " وعى " المقاتل المصرى.

- وفى رواية " موسم العنف الجميل " يمكن أن نستنتج ما أوحى به الكاتب من أهمية " العمق الشعبى " للحرب؛ خاصة حرب " الاستنزاف " وحرب السادس من " أكتوبر "؛ والتأكيد – كما لاحظنا فى الرواية السابقة – على الكفاءة العسكرية ومستوى " التسليح " وحسن " التخطيط "؛ كما يمكن أن نستنتج أيضاً تأييد الكاتب – كأثر من آثار تأزم حرب " أكتوبر " فى مرحلتها الأخيرة – إمكانية " التفاوض " شريطة ألا يكون ذلك على حساب " الحقوق " العربية.

- وفى رواية " الحرب فى بر مصر " يتأكد تماماً البعد " الاجتماعى "؛ أو " المفارقة " الاجتماعية التى نتجت عن حرب " أكتوبر "؛ هذه المفارقة التى يمكن إجمالها فى أن الذين خاضوا هذه الحرب وحققوا النصر لم يجنوا من ثمارها شيئاً؛ فى حين أن من هربوا منها قد حصلوا – فى المقابل – على كل شئ؛ وقد مثل " مصرى " وابن " العمدة " طرفى هذه " المفارقة " دون أن يخل ذلك بعمومية الشخصيتين " فتسمية]مصرى [مقصودة لتؤكد أن كل مصرى فقير سيكون مصيره مثل مصير هذا الشاب الذى لا يملك شيئاً... وضحى بكل شئ حتى بنفسه لكنه فى النهاية لم يحصل على شئ"[1] وكذلك الأمر بالنسبة لابن " العمدة " الذى يعد بدوره رمزاً لكل أبناء الطبقة التى أثرت على حساب دماء آلاف " الشهداء "؛ ولنلاحظ أن الكاتب لم يسم هذا " الابن " وإنما قدمه بصفته التى نال بسببها كل شئ وهو أنه ابن " العمدة "

مما يعنى أنه أخذ ما لا يستحقه بسبب وضعه " الاجتماعى " [سلطة " أبيه "

---

(1) " الرواية السياسية " د. طه وادى صـ ١٥٤ مرجع سابق

وثروته] وليس لجدارة فى نفسه.

ولا شك أن ما سبق لا يخلو من بعد " سياسى "؛ وذلك ما أورده " المحقق " — أقرب الشخصيات إلى طبيعة المؤلف— على لسان أحد شباب " القرية " حين يقول : " إن جرائم العمدة كلها تندرج تحت عنوان الجرائم السياسية؛ وأن التعامل معها من منطلقات نصوص القانون خطأ أساسى " (ص ١٤٠) أو قول ضابط المباحث " إن العمدة رجل مسنود والقنوات التى توصله بعلية القوم وكبار الحكام سالكة وجاهزة " (ص ١٣٩) وهذا ما يدركه " العمدة " — بطبيعة الحال — ويتعامل مع الجميع على أساسه؛ وقد ظل قوله " المفروض أنى الحكومة نفسها " الذى ذكره فى بداية الرواية مصدر قوته التى لم تفارقه إلى النهاية رغم ثبوت كل الأدلة ضده.

ومن النتائج " السياسية " التى ترتبت على هذه " الحرب " ما حدث من جنوح " السلطة " إلى أسلوب " التفاوض " وهو ما انتقده الكاتب بشدة كما أشرت فى موضع سابق.

– لا تختلف " هوس البحر " كثيراً عن " الحرب فى بر مصر " فى تصويرها لهذا المحور الأخير؛ حيث تركز هى الأخرى على البعد " الاجتماعى " من خلال المقابلة بين شخصية " الأم " التى أثرت الخروج من " السويس " [وهو خروج شبيه بخروج ابن العمدة من التجنيد] حيث خرجت بكامل زينتها " مثل شجرة الورد، كلها ألوان، رائحتها نافذة، كأن شيئاً لا يعنيها " (ص ٩) ثم عودتها بعد " الحرب " لكى تحصل على كل شئ بما ادخرته من " أموال "؛ فى مقابل شخصية " آمنة " التى أثرت البقاء و " المقاومة " فكام جزاؤها الفقر و " التشريد " لكن منطق الرواية يوحى بانتصار نموذج " آمنة " من خلال انتصار " القيم " التى تمثلها وامتدادها عبر أجيال جديدة آمنت ببطولتها وبطولة أمثالها (ص ١١١).

نستنتج مما سبق أن " الروايات " موضع الدراسة قد تفاوتت درجة معالجتها لهذه المحاور التى اقترحتها الدراسة من خلال القراءة الموضوعية مما يعكس اختلاف " رؤى "

الكتاب لقضية " الحرب " وتنوع أساليبهم فى تناولها فنياً وللتدليل على هذا " التفاوت " فى درجة معالجة الروايات لهذه المحاور يمكن القول إن " صورة العدو " كانت " بارزة " الحضور ومباشرة فى كل من " الأسرى يقيمون المتاريس " و " موسم العنف الجميل "؛ فى حين كانت خافتة ومستوحاة فى بقية الروايات.

أما صورة " المحارب المصرى " فقد كانت خافتة ومستوحاة فى " هوس البحر "؛ و " ملحوظة " فى " الممكن والمستحيل " و " بارزة " فى بقية الروايات.

أما صورة " الوقائع العسكرية " فقد كانت " بارزة " فى " الأسرى يقيمون المتاريس " و " موسم العنف الجميل "؛ و" خافتة " فى بقية الروايات فى حين كانت " نتائج الحرب " بارزة " فى " الحرب فى بر مصر " و " هوس البحر " و " ملحوظة " فى بقية الروايات.

وإجمالاً يمكن القول إن رواية " فى الصيف السابع والستين " قد غلب عليها الاهتمام بأسباب " الهزيمة " وتوضيح عوامل تجاوزها فى حين غلب على رواية " الأسرى يقيمون المتاريس " الاهتمام بتصوير بشاعة " العدو " وصلابة " المحارب " المصرى؛ كما غلب على " الممكن والمستحيل " الاهتمام بتصوير صلابة " المحارب " المصرى بمفهومه الشامل وتصوير نتائج الحرب الاجتماعية؛ فى حين تقارب الاهتمام بالمحاور الأربعة فى " موسم العنف الجميل "؛ أما " الحرب فى بر مصر " فقد غلب عليها الاهتمام بصورة المحارب المصرى على المستوى النفسى والاجتماعى وتصوير نتائج " الحرب " الاجتماعية؛ فى حين غلب على " هوس البحر " الاهتمام بنتائج " الحرب " الاجتماعية ثم السياسية.

المبحث الثانى: "الرواية السياسية" وقضية "الهيمنة الأجنبية"

يدور هذا " المبحث " حول تصوير " الرواية السياسية " لقضية " الهيمنة الأجنبية " ليس فقط على " العالم العربى " وإنما على دول " العالم الثالث " بصورة عامة؛ وقد استبدلت بمصطلح " الإمبريالية " الشائع مقولة " الهيمنة الأجنبية " وذلك لأن ظاهرة " الإمبريالية " تدور أساساً حول طبيعة العلاقات " الاقتصادية " الاستغلالية بين دول " الشمال"] الرأسمالية الكبيرة [ودول " الجنوب "] الدول الفقيرة الساعية للنهوض [(١) كما استبدلت هذه " المقولة " بمصطلح " العولمة " لتباين مواقف التيارات السياسية والفكرية منها وتنوعها ما بين الرفض المطلق؛ والتأييد المطلق؛ والتوسط بين الموقفين؛ ويرجع ذلك إلى اختلاف مفهومها وعدم الاتفاق حول مظاهرها الإيجابية والسلبية (٢). كل ذلك على العكس من مقولة " الهيمنة الأجنبية " التى تتعدد مستوياتها وتتنوع ما بين المستوى " الاقتصادى " والمستوى " السياسى " والمستوى " الحضارى "؛ كما أن هناك ما يشبه الإجماع على رفضها؛ وإن تفاوتت درجات الرفض لمستوياتها المختلفة طبقاً لـ " الرؤية " المرجعية لهذه المواقف الرافضة التى تشكل منطلقات أصحابها.

وقد كان " الروائيون " المصريون على وعى شديد بهذه المستويات جميعها كما يتبدى فى الروايات التى جعلت من هذه " القضية " محوراً أساسياً لها؛ وهى روايات كثيرة مما يعكس إدراك الروائيين لأهميتها، وقد راعيت فى الروايات المختارة للدراسة ما يلى :

– اختلاف المنطلقات الفكرية لأصحابها.

– تصوير الروايات لمستويات " الهيمنة " المختلفة.

– تنوع الروايات فى طرحها لوسائل " المقاومة " المختلفة لمظاهر "الهيمنة "

---

(1) للمزيد حول هذه الظاهرة وكيفيات تحققها يمكن الرجوع إلى كتاب " معونة أم استعمار جديد " لأرنولدا نوخين ت : صنع الله إبراهيم دار الثقافة الجديدة.

(٢) للمزيد حول هذه المواقف المتباينة من " العولمة " يمكن الرجوع إلى " العولمة والطريق الثالث " السيد ياسين الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٩)

– طرح هذه " القضية " بمظهريها [" الهيمنة " و " المقاومة "] من خلال " بناء روائى لا يخل بفنية الرواية.

وهذه الروايات هى : " الشبكة "(٨١) " لشريف حتاتة، " الناب الأزرق (٨٢) " لفؤاد قنديل، " اللجنة " (٨١) لصنع الله إبراهيم، " كتاب التجليات (٨٣) " لجمال الغيطانى. (١)

ومن خلال قراءة هذه " الروايات " موضوعياً؛ أمكن استخلاص هذه المحاور " التى تدور حولها :

– مظاهر " الهيمنة " الأجنبية ".

– مظاهر " التبعية ".

– مظاهر " المقاومة ".

***

مظاهر" الهيمنة " الأجنبية :

– تتجسد مظاهر " الهيمنة الأجنبية " فى رواية " الشبكة " لشريف حتاتة؛ فى الصراع الذى دار حول تقدم مؤسسة " لاروشيل " الفرنسية بعقد " اتفاق " مع شركة " طيبة " للأدوية؛ تساهم بمقتضاه بنسبة " ٥٤% من رأسمال الشركة "؛ وهو أمر يترتب عليه – طبقاً للقوانين الجديدة – طرد عدد كبير من " العمال "؛ وإن كان سيفيد بطبيعة الحال – رئيس مجلس الإدارة صاحب المشروعات الاستثمارية الخاصة. وبهذا يتحدد طرفا " الصراع " بين مجموعة " العمال " الرافضة لهذا الاتفاق المزمع ورئيس مجلس الإدارة الراغب فى تنفيذه.

---

(1) ومن الروايات الكثيرة التى تناولت هذه القضية يمكن الإشارة إلى : " يحدث فى مصر الآن " (٧٧) يوسف القعيد " قمر أسمر فى الغربة " (٨١) رمسيس لبيب، " مالك الحزين " (٨٣) إبراهيم أصلان، " رسالة فى الصبابة والوجد " (٨٩) لجمال الغيطانى.

والحق أن خطورة هذا " العقد " لم تكن متوقفة على طرد ما يزيد عن مائتى عامل فحسب؛ بل إن خطورتها – وهذا مظهر " الهيمنة الأجنبية " الأساسى – تتلخص فى أن " مركز القرار سينتقل إلى الجهات المهيمنة على " مؤسسة لاروشيل " فى " باريس " حيث إن دخولها فى رأس المال، بالإضافة إلى التغيرات المزمع إدخالها فى هيكل الاستيراد والبيع والإنتاج تعنى استحالة السيطرة محلياً على سياسات الشركة " [١] تعرض " الرواية " إذن لأحد مستويات هذه " الهيمنة الأجنبية " وهو المستوى " الاقتصادى " لكنها لا تقتصر عليه بل تعرض لمستويات أخرى " سياسية " و " وطنية " من خلال تعرف " خليل منصور خليل" [الشخصية الرئيسية فى الرواية] على " روث هاريسون " التى – يكتشف مع الوقت – أنها " جاسوسة " أمريكية ولم تكن دراستها للحركة " النقابية " فى مصر إلا غطاء يخفى أغراضها الحقيقية. إننا هنا ليس أمام مجرد " هيمنة أجنبية " سياسية كانت أم اقتصادية بل أمام فعل " اختراق " يهدد أمن " الدولة " بأسرها.على نحو ما يظهر من هذا الحوار "المسجل" بين "روث " وزوجها : " – هل أرسلت التقرير الأخير عن اتجاه الأوساط العلمية فى مصر حول مسألة بناء المحطات النووية.

– نعم.. أرسل منذ ثلاثة أسابيع عن طريق الوسيط " م و ك ٢٠ " (ص ٣٠٤)

وهكذا حتى يأتى ذكر " خليل " فنعلم أن هناك رغبة لدى وزجها فى تجنيده معهم، وأن " روث " تخشى من هذا الأمر لمعرفتها بطبيعة " خليل " ولكنها تعد زوجها بحسمها للأمر؛ إما بإشراكه معهم أو بإنهاء علاقتها به. لكنها لم تنجح فى تحقيق أحد الأمرين؛ فتنتهى حياتها بـ " الانتحار ".

وبوصول " الرواية " إلى هذا " البعد "؛ يصبح " الكاتب " فى غير حاجة إلى مزيد من مظاهر هذه " الهيمنة الأجنبية "؛ التى تدرج معها من المستوى " الاقتصادى " وصولاً إلى محاولات " الاختراق " الدائبة لأدق التفاصيل " الأمنية " سعياً إلى إحكام هذه " الهيمنة " واستمرارها.

---

(1) " الشبكة " شريف حتاتة ص ٩٩ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ " ١٩٨٢ ".

– وفى رواية " الناب الأزرق " لفؤاد قنديل ن " أحداثاً " مألوفة وبالغة البساطة؛ حيث لا تخرج – فى مستواها الأول عن – كونها قصة " رجل " [عثمان الشحات] يلح فى طلب الزواج من أرملة وأم لطفلين [أم أحمد]؛ وعندما يتحقق له ما يريد وينجب منها، يحرم أبناءها من " التعليم " ويطردهم من " البيت "؛ مستغلاً هذه المرأة على أبشع صورة، ومتعاوناً – فى مرحلة لاحقة – مع " درديرى " [صاحب حدى العمارات] وإحدى الشخصيات الأجنبية [مستر " هنتر "]؛ غير أن هذه " الأحداث " المألوفة تأخذ دلالتها الرمزية على قضية " الهيمنة الأجنبية " من خلال رمزية " الشخصيات " المشاركة فيها. حيث تأخذ " الأم " رمزية الدلالة على " الوطن "؛ " مصر " [" أم الدنيا "]؛ من خلال حرص الكاتب على الإشارة إليها غالباً بهذه " الصفة " وأحياناً قليلة بكنية " أم أحمد " دون ذكر اسم محدد لها؛ ولا يكتفى " الكاتب " بذلك بل يسعى دائماً إلى تأكيد قيمة " العطاء " التى تحرص عليها هذه " الأم "؛ فأبناؤنا جميعاً يعيشون على ما تدره من " لبن " [الخير] ليس فقط فى سنوات الرضاعة بل طيلة حياتهم؛ وهو أمر غير مستغرب بناء على الدلالة " الرمزية " المشار إليها.

وما دامت " الأم " قد أخذت هذه الدلالة " الرمزية "؛ يصبح من الطبيعى أن يأخذ الزوج " الجديد " دلالة " الحاكم " [رب العائلة]؛ ويأخذه " الدرديرى " رمزية الدلالة على " الرأسمالية " المصرية المتحالفة مع " الرأسمالية العالمية " التى يرمز إليها مستر " هنتر".

وحول هذا " الخير " [" اللبن " الذى تدره الأم دائماً] يدور " الصراع " والرغبة فى " الهيمنة "؛ وتصبح علاقة " الزوج " بـ" الأم " علاقة " تسلط " دائم وهيمنة على خيرها. وبدخول مستر " هنتر "يتسع نطاق " الهيمنة "؛ حيث يقترح الأخير على " الزوج " إقامة " شركة للمواد الغذائية " تتكون منهما ومن " الدرديرى "؛ وينجح " المشروع " ويماً بعد يوم تصبح " مؤسسة هنتر هى الوحيدة التى تبيع هذه الأصناف " (١)

---

(1) " الناب الأزرق " فؤاد قنديل ص ٨٣ المطبعة الفنية (٨٢ ؟).

نحن إذن أمام نوع من " الاحتكار "؛ فبعد أن تمكن " الزوج " وشركاه من السيطرة التامة على " لبن " " الأم " [خير " الوطن " وثرواته] بدأوا فى تصنيعه وبيعه لأبناء الوطن بالأسعار التى يحددونها، ولكى تكون هذه السيطرة التامة مأمونة ودائمة "؛ يقوم " عثمان " بطرد " الأبناء من " البيت " مغلقاً كافة النوافذ التى يمكن التسلل منها.

وبناء على ذلك فإن هذه " الرواية " لا تعرض فقط – كما لاحظنا فى رواية " الشبكة " – لصور " التحالف " التى تقوم بين " الشخصيات " ذات مراكز " قيادية " أو " طبقة " رأسمالية " وقوى " الهيمنة الأجنبية "؛ بل تصعد بهذا " التحالف " درجة أعلى؛ فتجعله قائماً بين " السلطة السياسية " نفسها وما يدور فى فلكها من طبقات رأسمالية "؛ وهذه " القوى " الأجنبية تحقيقاً لمصالح الجميع المشتركة.

– وفى رواية " اللجنة " يتسع نطاق " الهيمنة " تماماً؛ فإذا كانت " الشبكة " قد جعلت من إحدى " الشركات " مجالاً للصراع ومحاولات " الهيمنة "؛ وإذا كانت " الناب الأزرق " قد اتسعت – بالأمر – فجعلته " خيرات " الوطن؛ فإن " اللجنة " لم تقصره على " وطن " محدد؛ بل جعلته يشمل " أوطاناً " عديدة عربية وغير عربية؛ مما يندرج تحت اسم " العالم الثالث " كما لم تجعله مقصوراً على أحد مستويات " الهيمنة "؛ بل امتدت به ليشمل المستويات " الاقتصادية " و " السياسية " و " الفكرية "؛ هذا كله بالإضافة إلى تعدد صور هذه " الهيمنة " وتنوع أساليبها وأشكالها؛ واستحكام قبضتها إزاء مقاومة لما تزل – بعد – ضعيفة – ومقموعة؛ حيث نكتشف أن الأزمة التى تقوم عليها الرواية هى " أزمة " " فرد " [السارد] – دون أن يخل ذلك بوصفه نموذجاً أو بطلاً نمطياً – فى مواجهة " عالم " بأسره فى غاية التعقيد وأشبه ما يكون بـ " الدائرة " التى تحيط بهذا الفرد المأزوم من كل جوانبه؛ وأن " اللجنة " [الرمز " المصغر " لقوى الهيمنة] بمثابة المركز فى هذه " الدائرة " التى تتسع لتشمل شخصيات عديدة وذات مراكز مختلفة؛ فهى تبدأ من " رؤساء " دول كبرى " رؤساء " شركات عالمية؛ وحكام " عرب " ونماذج وليس " نموذج " " الدكتور " [" الرأسمالى " الكبير وهمزة الوصل بين الشرق والعرب].

" اللجنة " إذن – بوصفها رمزاً للقوى " الأجنبية " المهيمنة – تقف فوق الجميع؛

ويتجلى ذلك على المستوى الفنى؛ حيث تحمل " الرواية " أسمها؛ وتبدأ الأحداث "الروائية " بمثول " السارد " أمامها : " بلغت مقر اللجنة فى الثامنة والنصف صباحاً.. "[١]، ولا تخلو صفحة من الرواية – تقريباً – من ذكرها أو الحديث عنها أو التفكير فيها؛ فهى إذن – واقعياً وموضوعياً وفنياً – ذات حضور قوى ومسيطر؛ وشيئاً فشيئاً نستطيع التعرف على طبيعتها؛ فنعرف – مثلاً – أن لها " غرفة " فى المقر مخصصة لمقابلاتها؛ وأن هذه الغرفة " تقع فى " طرقة جانبية هادئة كابية الضوء " (ص ٥) وهى صفات –كما لاحظ محمود أمين العالم – توحى بطبيعتها " السردية " [٢] ثم نعلم أن لغتها " غير عربية " فهى إذن " أقرب إلى السلطة الأجنبية التى لها تواجدها [*] بل سلطانها فى مصر " [٣]

ورغم أن هذه " اللجنة " غير " معلنة " وغير " رسمية "، ورغم ستار السرية المسدل على أسماء أعضائها ووظائفهم؛ فإنها معروفة للجميع؛ كما أن لها " علاقات ما " بحكومات الدول التى توجد فيها .

إن " لجنة " بهذه الدرجة من الخطورة والهيمنة لابد أن تتنوع صور ممارستها لهذه " الهيمنة " مع تنوع مجالاتها؛ وعلى مدار " الرواية " نكشف هذه " الممارسات " :

– **الإيهام بالحرية** " : إن أقسى أنواع " الهيمنة " تلك التى تتم تحت شعار " الحرية "؛ إننا هنا أمام أحد أقنعة " الهيمنة " المحكمة؛ التى يكون " الإنسان " فيها مقهوراً؛ فى الوقت الذى يبدو فيه " حراً " [١]؛ فالسارد يذهب – طواعية – إلى هذه " اللجنة " ويسعى إلى إرضائها، وهو أمر أكده " العجوز " [أكبر أعضاء اللجنة سناً] بقوله للسارد : " إن المثول أمام لجنتنا، كما يعلم الجميع ليس إجبارياً . ففى هذا العصر يتمتع كل إنسان بحرية تامة فى الاختيار "(ص١٢) . لكن هذه " الحرية

(1) " اللجنة " صنع الله إبراهيم ص ٥ مطبوعات القاهرة ط ٢ " ١٩٨٢ ".

(2)، (٣) ثلاثية الرفض والهزيمة.. " محمود أمين العالم ص ١٤٧، ١٤٨.

(*) الصحيح لغوياً أن نقول " وجودها " وليس تواجدها " لأن الثانية مشتقة من " الوجد ".

(1) فى تفصيل هذه الظاهرة انظر " العرب والنموذج الأمريكى " د . فؤاد زكريا ص ٣٦ وما بعدها مكتبة مصر ١٩٩١ .

التامة " التى يشيد بها رئيس " اللجنة " سرعان ما تنكشف عن " قهر خفى "؛ حين نعلم من " السارد " أن " سعيه " هذا والذى يبدو اختياراً ذاتياً منه؛ إنما هو — فى حقيقته — أمر " مفروض عليه "؛ فهو " لقاء " —كما قيل له — " لا مندوحة منه " (ص٨) وسوف نكشف أن محاولة " السارد " إرضاء هذه " اللجنة " إنما كان بترديد تصوراتها؛ المناقضة لما يعتقده حقيقة؛ مما يعد نوعاً من " الهيمنة " الواضحة .

- **توجيه "الوعى" وتزييفه :** حين تطلب " اللجنة " من " السارد " الحديث عن " الهرم الأكبر " تاركة له مطلق " الحرية " فى اختيار الزاوية التى يريد الحديث عنها؛ يشعر أن هناك شركاً كبيراً فى انتظاره لأنه يعرف — تماماً — ما تريده؛ فيردده بقوله : " إن الخواص الهندسية للهرم الأكبر تدل على دراية وافرة بعلم الهندسة وقدرة فائقة على الإعجاز والإبداع وهما أمران لم يتوفرا بالطبع

لدى المصريين ولهذا فمن الأرجح أن يكونوا قد استعانوا بالخبرة الأجنبية الإسرائيلية " (صـ ٢٧) عندئذ يشعر " السارد " أن التوتر الذى كاد يسود الحجرة قد تلاشى وعندما ينتهى من كلامه يرمقه " أحد العسكريين بنظرة رضاء " أسعدته إن ذكر أحد " العسكريين " هنا بعد الإشارة إلى " الخبرة الإسرائيلية " فى بناء " الهرم الأكبر " أمر لا يخلو من دلالة واضحة وبهذا لا تكون هذه " اللجنة " تمثيلاً لمجرد " هيمنة " اقتصادية ومعرفية فحسب بل تمتد لتشمل هذا " الاستيطان " الصهيونى لـ " الأرض " والوعى " الذى لا ينأى — بطبيعة الحال — عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية حيث يؤكد " النقد ما بعد الاستعمارى على]وجود [قوى غير متساوية للتمثلات الثقافية المتداخلة مع سياق السلطة الاجتماعية والسياسية داخل النظام العالمى الحديث " [١].

- **أحادية المركز :** يعد حديث السارد عن زجاجة " الكوكاكولا " موازياً لطبيعة هذه " اللجنة " ذاتها حيث يرجع نجاحها إلى " حسن التنظيم الذى ابتكرت له منذ البداية الشكل الهرمى حيث توجد الشركة الأصلية فى القمة وتتتابع تحتها حتى القاعدة

[1] " The Location of culture " Hami K. B habha , p 171 , Routledge 1994

شركات مستقلة تتولى التعبئة والتوزيع " (صـ ٢٣) إن هذا " الوصف " يتجه أساساً إلى تحديد شكل النظام " الرأسمالى " العالمى وشركاته " متعددة الجنسيات والتى تشبه فى نظامها " الشكل الهرمى " الذى يربط فيما بينها بعلاقات هيمنة مقننة؛ وهو ما يؤكد ظاهرة السيطرة عن " بعد " التى تعد أحدث أساليب " الاستعمار " الجديد.

إننا – مع هذه الرواية – لسنا أمام محور محدد من محاور الهيمنة بل أمام محاور عديدة ومستويات مختلفة تبدأ من تشكيل وعى " الفرد " والسيطرة عليه؛ وتنتهى بتشكيل الحكومات وتوجهاتها؛ فلاشك أن دفاع هذه " اللجنة " عن نفسها فى نهاية الرواية يؤكد ما هو منسوب إليها بالفعل أو على الأقل تدور الشكوك حول دورها فيه من قبيل " الانقلابات السياسية " و " المذابح الطائفية " وحوادث متفرقة لأشخاص اختفوا نهائياً دون أن يعثروا لهم على أثر أو قتلوا فى حوادث

للسيارات؛ وكلها إشارات إلى وقائع محددة معروفة فى العالم العربى تنسب إلى الاستعمار الأمريكى وإلى حكومات عربية رجعية معروفة كذلك " (١)

– يمكن القول إلى موضوع " الصراع " الشامل فى موضوع "كتاب التجليات" لجمال الغيطانى؛ يدور حول " الهوية القومية والحضارية " (٢)، وما دام موضوع " الصراع " بهذه الدرجة من " الشمول " فلابد أن تعدد أطرافه ومستوياته : " السارد " / مور " [المستوى المعرفى]، " الأب / والعلم " [المستوى الاجتماع'ى]، " عبد الناص'ر / وخلفت'ه " [المستوى السياسى]، " الحسين رضى الله عنه / ويزيد بن معاوية " [المستوى الدينى].

وواضح مما سبق مدى تقارب رؤية " الغيطانى " لكل من " الأب " و " عبد الناصر " و " الحسين " وتماهيهم جميعاً بوصفهم " الطرف " الأكبر المحافظ على الهوية " القومية "

---

(1) " ثلاثية الفرض والهزيمة... " محمود أمين العالم ص ١٥٨.

(2) فى تحديد هذه " الهوية " ومقوماتها يمكن الرجوع إلى كتاب " الوطنية فى عالم بلا هوية " د. حسين كامل بهاء الدين ص ٨٩ وما بعدها مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ م.

و " الحضارية " فى مقابل " الطرف " الثانى بشخصياته المتعددة التى تسعى إلى محو هذه " الهوية "؛ فى ظروف تاريخية؛ أصبح فيها " العدو " صديقاً؛ واستدعى " الاستعمار" بصوره الجديدة تحت شعار " التعاون ".

وسوف أتوقف هنا عند بعض هذه المستويات المعبرة عن " الهيمنة الأجنبية ".

تبدأ " الهيمنة " بـ " الوعى " —كما لاحظنا فى " اللجنة " — فالسارد هنا كالسارد هناك؛ ليس معزولاً عن واقعه وزمنه؛ ولهذا كان متوقعاً أن يستلب وعيه؛ وأن ينشغل بذاته [سمة السبعينات البارزة] عن ماضيه بأبعاده المتعددة مما يعد تهديداً لـ " الهوية " وإزاحة لها من تخوم " الوعى " الذى ينبغى ان يحافظ عليها، وقد تمثل هذا " الاستلاب " فى تمنى " السارد " أباً غير أبيه؛ مع ضرورة فهم "الأبوة"هنا بوصفها تمثيلاً لـ " الهوية" والخصوصية " الحضارية " وقد تحققت هذه " الأمنية "— فنياً — فى مقام " الاغتراب "؛ حيث يرحل " السارد " إلى إحدى " المدن " الغربية [لاحظ دلالة "التغريب "]، ومع بداية خطواته الأولى عليها؛ نشعر باستلابه إزاءها، فهى غريبة عنه؛ لكنها مألوفة لديه؛ يشعر أنه قضى فيها زمناً؛ دون أن يدرى :متى ؟ وكيف ؟ [1] إن تفسير هذا الأمر لا يعنى سوى " هيمنة " هذه " المدينة " الغربية بحمولاتها الفكرية على " وعى " السارد، وهى حمولات فكرية مناهضة لـ " الهوية " العربية الحضارية على نحو ما يوحى وصف " المدينة " المكانى حيث " أسطح البيوت محدبة، بعضها مكسو بقرميد أحمر، أبراج كاتدرائيات ضخمة، ومئذنة **وحيدة** مغربية الهيئة " (ص ٢٨٧) ٠

ومن خلال أسرته " الجديدة " التى تمناها وتحققت له فى مقام " الاغتراب " نجد " أمة " موظفة فى أحد " البنوك " [لاحظ الدلالة المادية] ونجد " أباه " عربى الأصل قد هجر موطنه ليعيش فى هذه " المدينة " دون تفكير فى العودة محققاً بذلك نمطاً كاملاً من التغريب والانخلاع عن الجذور ٠

---

(1) " انظر "كتاب التجليات " جمال الغيطانى ص ٢٨٧ الأعمال الكاملة دار الشروق ١٩٩٠ م ٠

إن هذه الأسرة " بمواصفاتها السابقة ليست سوى تجسيد لرغبات " السارد"، والتى تتجسد بصورة أوضح مع شخصية " لور " الفتاة العربية التى تقيم إقامة دائمة فى هذه "المدينة " الغريبة والتى لم تكن سوى تجسيد خارجى لـ " استلاب " السارد وانخطافه بالنموذج الغربى؛ ولهذا فان علاقته بها تعد نقيض علاقته الإيجابية بـ "الأب" الحقيقى؛ وبين هاتين العاطفتين ينقسم خاطره إلى " شعبين فشعاب يؤدى إلى أبى وهذا اشتياق قديم، وشعاب يؤدى إلى تلك البنية لور، وعرفتها أحياناً بالمشاهدة وطورا بالاندماج [لاحظ تدرج الاستلاب]؛ مع أنها هى أنا وأنا هى " (ص ٣٧٠) ٠

ولا يختلف الأمر كثيراً فى المستويات الأخرى من حيث قوة " الهيمنة " فها هو " عبد الناصر " يترصده " خليفته " ويبدل سياساته؛ وعندما يعود " الأول " – على المستوى السردى – يتعجب مما يرى : " هل اخترق الإسرائيليون الجبهة ؟ هل وصلت جيوشهم القاهرة ؟ " (ص ١٣) لكن جنداً كثيفاً يخرجون لمواجهته ويشهر قائدهم خنجره ويدفع " عبد الناصر " فى صدره؛ ويموت " عبد الناصر " للمرة الثانية؛ على مستوى " الوعى " هذه المرة أو على مستوى التوجه العام؛ وهو نفس الأمر الذى حدث مع " الحسين " حين تمكن منه جند " يزيد " فى "كربلاء "

***

مظاهر التبعية :

هذه " الهيمنة " الأجنبية لابد أن ينتج عنها عدة مظاهر أهمها : مظاهر " التبعية " بوصفها الوجه الثانى لها؛ ومظاهر " المقاومة " بوصفها النقيض الموضوعى لهذه السيطرة ٠

– ففى رواية " الشبكة " تتجلى هذه " التبعية " على المستوى " الاقتصادى " تحديداً؛ حين يصف " خليل منصور " المرحلة التى تعيشها دول " العالم الثالث " بأنها مرحلة " استعمار جديد " (ص ٢٠٢)؛ وهى مرحلة تنامت مظاهرها مع تبنى سياسة الاقتصاد " الحر "؛ وإن كانت جذورها موجودة فى ظل " الاقتصاد الموجه " حيث تم التغافل عن " حقيقة " هامة وهى أن " القطاع العام إذا لم يسيطر عليه تحالف الطبقات

الشعبية يتحول إلى تربة صالحة بل وأداة لخدمة الرأسمالية ونموها "(ص ١٥) ٠ وهكذا تزخر " الرواية " بأمثال هذه التحليلات الاقتصادية وهو أمر كان من الممكن أن يهدد فنيتها؛لولا صدور هذه التحليلات على لسان شخصيات ذات " وعى " سياسى ناضج؛ مما جعلها متلائمة مع طبيعة " الشخصيات " وطبيعة " أحداث " الرواية ذاتها ٠

ومع انتحار " روث " يبرز المستوى " السياسى "؛ حيث يقدم " خليل " إلى المحاكمة بتهمة قتلها وتأخذ القضية أبعاداً " سياسية " خطيرة تمس " أمن الدولة وعلاقاتها الدولية حيث تصبح قضية " شيوعى ملحد يقتل أستاذة جامعة أمريكية" وتنبرى الأفلام تدافع ليل نهار عن المصالح " الأمريكية "؛ مؤكدة أن هناك " مؤامرة تدبر ضد مصالح مصر من عملاء موسكو وأن " خليل منصور خليل " من الذين لهم تاريخ عريق فى العمالة " (ص ٥١) وهكذا يحكم على " خليل " بـ " الإعدام " بعد إحكام الحصار حوله؛ وبعد أن تبوء كل محاولاته لإثبات براءته بالفشل ٠

وأثناء " المحاكمة " يتأكد المستوى " الفكرى " فالقاضى الذى تولى هذه " القضية " يتخذ منذ البداية موقفاً ضد " المتهم " بقوله : " إننى أكرهه هدوؤه المنقطع النظير [كذا]؛ ونظرة عينيه؛ هذا النوع لابد أن يجتث من المجتمع " (ص ٣٥١) وهكذا تتحول " المحاكمة " إلى محاكمة " فكر" مرفوض قبل أن تكون محاكمة " إنسان " معين فى " قضية " محددة.

– وإذا كانت " الشبكة " قد غلب على كثير من مواضعها "الأسلوب" المباشر فى طرح هذا المحور، فإن "الناب الأزرق" قد غلب عليها التصوير "الكنائى" المتدرج فى التعبير عن محور "التبعية"؛ وقد أخذ هذا " التدرج " ثلاث مراحل يمكن تسميتها بما يلى : مرحلة " التمهيد"، مرحلة "الاستدعاء"، مرحلة "التقمص".

ففى المرحلة الأولى؛ يبيع " عثمان الشحات " " العربة " مصدر الرزق الثابت الذى كانت الأسرة تعتمد عليه؛ ثم يحرم " الأبناء" من خير "الأم "؛ وفى النهاية يطردهم من الجامعة كل ذلك من أجل أن " يوفر لنفسه جواً هادئاً حتى يتمكن من تصميم مملكته

الخاصة " (ص٦٧). وكأننا أمام تصوير " كنائى " للتخلص من مصادر " الرأسمال " الوطنى؛ وتهيئة المناخ المناسب لتنفيذ ذلك من خلال طرد " الأبناء " وحرمانهم من " الوعى ".

وفى المرحلة الثانية؛ يتم " استدعاء "مستر" هنتر " إلى دخول " البيت " حيث توجد "الأم" وبعد معاينة مادة " الإنتاج " الأولى؛ يتم الاتفاق على إقامة " المشروع " المشترك.

وفى المرحلة الثالثة يصبح " عثمان الشحات " تابعاً تماماً لمستر "هنتر "؛ أو ساعياً لهذه "التبعية " و" التقمص"؛ فيلبس ثيابه ويتخذ هيئته : "رجلاً رفيع العود طويل القامة يرتدى البيريه فوق رأسه والسيجار فى فمه" (ص ٧١)؛ ومع بدء " المشروع " يتحدث لغته؛ وأكثر من ذلك يظهر " الإنتاج " وعليه صورة "الأم" " وقد كتبوا تحتها على لسانها عبارات بالإنجليزية " (ص ٨٣).

عند هذا الحد تتجاوز " التبعية " حدود " عثمان " و " الدرديرى " ["القيادة السياسية " و" الطبقة الرأسمالية "] إلى تبعية " الأم " نفسها بعد طرد " الأبناء " وحرمانهم من " الثروة " و " الوعى " المناهض.

– كثيرة هى العلامات التى تدل على مظاهر "التبعية" فى رواية "اللجنة" بدءاً من الأماكن الثابتة شبه المعروفة التى تستوطنها هذه " اللجنة " فى " أقطار" عديدة؛ مروراً بأعضائها الذين يجتمعون بين الصفة العسكرية والمدنية؛ وانتهاء بوجود " علاقات " تربطها بحكومات تلك الدول؛ بكل ما تعنيه هذه العلاقات من " تبعية".

وفى إشارات سريعة يسوقها " الكاتب " تتأكد هذه " التبعية " :

– فهؤلاء " الأعضاء " [أعضاء اللجنة] من الوجوه المألوفة فى وسائل "الإعلام" (ص ١١).

– و " السارد " حين يذهب إلى هذه " اللجنة " يذهب مبكراً قبل الموعد بنصف "ساعة " (ص ٥) شأنه فى ذلك شأن الكثرة الغالبة من الذين ذهبوا إليها (ص١٠).

- وحين يذهب يجد ماسح " أحذية "؛ يستريح كثيراً لتسميته بـ " ماسح حذاء اللجنة " (ص ٧).

- وفى بداية " اللقاء " يخرج " الشهادات " التى حصل عليها ويتحدث عنها بـ " لغة اللجنة " رغم كتابتها بـ " العربية ".

- وأخيراً فإنه يردد ما تريده " اللجنة " من " آراء " مناقضة لقناعته.

وفى حديث " السارد " عن " الكوكاكولا " نكتشف علاقات " التبعية " الواضحة التى تربط " الحكام " بأصحاب " رأس المال "؛ حتى تغدو " السياسة " بتجلياتها المختلفة مظهراً من مظاهر الصراعات الاقتصادية كما تتضح طبيعة " اللجنة " بوصفها أحد الرموز التى تستقطب دوائر " سياسية " مختلفة؛ ولهذا كان من الطبيعى أن تكون " برقيات العزاء " التى انهالت عليها بعد مقتل أحد أعضائها؛ مرسلة من " الرئيس الأمريكى " والسيدة الأولى " زوجته " ونائبه ومستشاره للأمن القومى وعدد من الرؤساء السابقين للولايات المتحدة ورئيس البنك الدولى ومديرى البنوك والشركات العالمية ورئيس وزراء "إسرائيل " ورؤساء الحكومات العسكرية.

وعلى تظل شخصية " الدكتور " النموذج الأكثر بروزاً لهذه " التبعية "؛ فهو لا يخرج عن كونه صاحب أعمال واسعة ومشروعات ضخمة يتعهدها بمختلف أرجاء المنطقة ويقوم فيها بدور **همزة الوصل بين الممولين الأجانب والمستهلكين المحليين**. وقد حاول أحد النقاد البحث عن نظير هذه " الشخصية " فى الواقع فرأى أنها " مزيج من شخصيات مصرية بالدرجة الأولى " [١] وبغض النظر عن صحة هذا التأويل أو عدم صحته؛ فإن البحث على هذه الصورة أمر غير ها؛ وذلك لأن نموذج " الدكتور" يشير إلى " ظاهرة " أكثر مما يشير إلى شخصية أو مزيج من الشخصيات؛ ولهذا فإن اكتشاف " الكاتب " له هو " اكتشاف لما يمثله هذا الشخص وما يرمز إليه. إنه اكتشاف للقيم السائدة فى هذه

(1) " المثقف العربى والسلطة. بحث فى روايات التجربة الناصرية " د. سماح إدريس ص ١١٨ دار الأدب ط ١ (١٩٩٢)

المرحلة " [1]

– وفى "كتاب التجليات " نلاحظ " التدرج " الذى اتبعه " الناب الأزرق " فى التعبير عن محور " التبعية " لكن " التمهيد " هنا يأتى من " فاعلية " الزمن ودلالاته الصراعية مع " الإنسان "، وقدرته على " التفريق " بين الابن " و " الأب " وبين " الجماهير " و " الزعيم " الذى يجسد آمالها؛ وكذلك قدرته على إماتة " الماضى " بفعل النسيان والمحو تمهيداً لسيطرة "الحاضر" المناقض.

ثم تبدأ المرحلى التالية بارتحال " السارد " إلى إحدى المدن الغربية متمنياً " أباً " غير أبيه على نحو ما أشرت؛ واللافت حقاً والذى لا يخلو من دلالة أن يموت " أبوه " الحقيقى أثناء هذه الغربة " [غربة " السارد "]؛ هذا " الأب " الذى لم يستطع " أخوه " أن يقتله. إن " السارد " لم ير لحظة " موت " أبيه؛ لأنه كان قد مات داخله أولاً؛ وهذا بالتحديد هو سر " غربته " و " اغترابه " [تبعيته ؟] وانفصاله عن جذوره : " لم ير أبى لحظة ميلادى ولم أر لحظة غيابه الأبدى وما بين القوسين سر غربتنا (ص ٥٥).

وفى هذه المرحلة الثالثة تصبح مظاهر " التبعية " واضحة للعيان؛ الأمر الذى أفزع " عبد الناصر" بعد عودته المتخيلة على المستوى السردى؛ فيأمر بتنكيس أعلام الأعداء وإزالتها من فضاء " القاهرة "؛ والقبض على جميع افرادهم الموجودين فى الديار باعتبارهم أسرى حرب (ص ١٥) لكن جنداً كثيفاً يخرجون لمواجهته ويتمكنون من قتله كما أشرت؛ مما يدل على استخدام أمر هذه " التبعية ".

***

- فى رواية " الشبكة " نجد درجتين من درجات " المقاومة "؛ يمثلها " خليل منصور " و " سعيد أبو كرم "؛ فإذا كان طرفا " الصراع " يتمثلان على مستوى شركة " طيبة " – بين " العمال " و " رئيس مجلس الإدارة " تحديداً فإن موقف " خليل منصور " كان متأرجحاً بين هذين " الطرفين "؛ ولعل طبيعة عمله هى التى فرضت عليه هذا الموقف

(1) " ثلاثية الرفض والهزيمة... " محمود أمين العالم ص ١٥٠.

المتأرجح؛ وهو ما يظهر من قوله " السلم الإدارى خلق لكى يحقق أغراضاً كثيرة.. الظاهر منها توزيع العمل والمسئولية.. والواقع الذى يخفيه هو التغطية على الفساد.. وعلى استغلال يمارسه الرؤساء على المرؤوسين. لم أكن مشاركاً فى هذه الأشياء.. ولكنى فى نفس الوقت كمن أتكئ عليها عندما أحتاج " (ص ١٢).

إن الجملة الأخيرة تحدد بوضوح شخصية " خليل منصور " فهو لا يشترك حقيقة وبصورة مباشرة فى " الفساد " لكنه – فى نفس الوقت – " يتكئ على هذا " الفساد " عندما " يحتاج ".

وربما كان إحساس " خليل منصور " بأنه – بوصفه مناضلاً " يسارياً قديماً – قد أدى " دوره " وأن للأجيال الجديدة أن تمارس دورها، سبباً آخر من أسباب هذا " الموقف " المتأرجح الذى اتخذه فى الصراع الدائر إزاءه. يضاف إلى ذلك حالة " الضعف " و" الانكسار" التى أصابته بعد خروجه من " المعتقل " ومع ذلك يظل " خليل منصور " مقاوماً بدرجة ما؛ من خلال نشره لـ " الوعى " بين " العمال " ومن خلال " مقاومة " أفكار " روث " المؤيدة للسيطرة " الأجنبية "

أما " سعيد أبو كرم " فقد كان موقفه – شأن معظم العمال – صلباً ورافضاً تماماً لاتفاقيات " العقد " بين الشركة ومؤسسة " لاروشيل " الفرنسية. لكن هذا " الموقف " الصلب المتسم بـ " الوعى " لا يتجلى حقيقة إلا بعد إعدام " "خليل منصور "؛ كما يظهر من قول " سعيد " لـ " أمينة " أرملة " خليل " : " عندما أرسلوا أوراقه إلى مفتى الديار.. فى نفس اليوم.. ذهبت مع علية [زوجته] وطلبت الانضمام للحزب " (ص ٣٧٥) فى إشارة واضحة من " الكاتب " إلى استمرارية " الوعى " الذى كان يمثله " خليل منصور " من خلال استمرارية " سعيد أبو كرم " وأمثاله.

– وفى رواية " الناب الأزرق " تتخذ " المقاومة " نمط " التدرج " الذى اتخذته ظاهرة " التبعية "؛ ويبدأ هذا " التدرج " بـ " إحساس " " الأم " بوضعها المأسوى فى ظل " عثمان الشحات ". فلا شك أن هذا " الإحساس " يعد البداية الأولى لفعل " التمرد "

الذى يتصاعد حتى يصل – من جانب الأبناء – إلى المواجهة الحاسمة؛ يظل سؤال " الأم " اللاعج : " إلى متى أظل أعطى وأعطى بلا وعى ثم أندم دون أن أتمسك بما يكفى من الجراءة والجسارة " (ص ٥٢) هو البداية الحقيقية لهذه المواجهة. وفى مرحلة تالية يتطور " الوعى " ويتصاعد " التمرد " و" الصراع" الذى امتد – بعد أن كان قاصراً على "عثمان " و"الأم" – ليشمل أطرافاً جديدة : " عثمان " و " الأقارب " و " الأصدقاء " من ناحية و" الأم" و " الأبناء " من ناحية أخرى (ص ٦٧). وبعد " طرد " الأبناء " من " البت " يقومون بعدة محاولات لإنقاذ " الأم " لكنها تبوء بالفشل؛ ويقبض على " إبراهيم " وبعد الإفراج عند يدور بينهم هذا " الحوار "الدال :

"قال إبراهيم : لماذا لا نفكر فى البعد عن المنطقة كلها ونبحث لنا عن شئ آخر. أقصد أن ننزع فكرة محاربته من أذهاننا.

قال خالد : هل نترك أمنا.. نتخلى عنها ؟

قال أحمد : هل نتركهم يمتصون خيرها ويتجرعون دمها ؟

قال إبراهيم : لكنه فى النهاية سيعود بلا شك.

قال خالد فى فزع : أى نهاية يا مجنون.. وبعد كم من السنين ؟

قال أحمد مقاطعاً : ليست المشكلة أن يؤول إلينا أو لا يؤول. المشكلة هى لماذا لا يبحث عن تجارة اخرى غير هذه التجارة او يتخذ له عملاً آخر لا يعتمد فيه على دمها ولا يأخذ لبنها " (ص ٩٩).

يوضح هذا " الحوار " مواقف " الأبناء " المختلفة من " الأزمة " التى تتعرض لها " الأم ". ويختصر" أحمد " أساس هذه " الأزمة " التى تتمثل فى أن ما يقوم به " عثمان " إنما هو " استنزاف " وليس " إنتاجاً؛ وبهذا تتأكد ضرورة " المواجهة "؛ فيذهبون إلى " البيت " وينزعون "الباب" بالقوة ويلتفون حول " الأم" ويواجهون " عثمان " الذى لم يفلح – هذه المرة – فى طردهم فينزل إلى الشارع ويظل " يهدد ويتوعد / ويحطم الرؤوس ويقطع الرقاب ويقتل ويشرد، ويسجن وينفى " (ص ١١٠). فى الوقت الذى

انشغل فيه " الأبناء " بإصلاح " البيت ". و " الأم " تنظر إليهم مبتهجة.

عند هذا الموضع من الرواية تتضح دلالة " الأم " التى أشرت إليها؛ كما تتضح دلالة " عثمان " بوصفه رمزاً للحاكم الذى " يطرد ويشرد، يسجن وينفى " كما تتضح دلالة " الأبناء " بوصفهم رمزاً للشعب المصرى القادر على المواجهة والتغيير.

– اتسم موقف " السارد " من " اللجنة " – رغم ذهابه طواعية إليها – بنوع من " الازدواجية " فهو من ناحية لم يكن حريصاً " طل الحرص " على إرضائها؛ كما كان من ناحية أخرى – حريصاً على رضاها؛ [1] " كأنما كان ثمة جزء من [نفسه] يخشى على نفسه من [نجاحه] " (ص ١٠).

ولعل هذا " الازدواج " يعد الخطوة الأولى فى طريق " المقاومة " التى سوف يحاولها " السارد " إزاء هذه " اللجنة ". غير أن هذه " المقاومة " تبدو – بصورة أوضح – من خلال " اختيار " " السارد " لزجاجة " الكوكاكولا " بوصفها أشهر ما يميز هذا العصر؛ فمن خلالها يعطى توصيفاً دقيقاً – بطريقة تبدو محايدة – لمثالب " النظام الرأسمالى " الذى يقف ضده. وكذلك اختياره لشخصية " الدكتور " بوصفه " ألمع شخصية عربية معاصرة ". وليس أدل على ذلك من بعض المعانى التى أعطاها لمعنى " اللمعان " مثل " السرقة " و " الكذب " " عندما قالوا لمع بالشىء أى ذهب به واختلسه " و " ألمع الناس أكثرهم كذباً " (ص ٣٦).

وعندما تسأله " اللجنة " : " أين كنت فى ذلك العام " (ص ١٥) ترد على ذهنه أربعة سنوات تحديداً هى (٥٦، ٥٨، ٦١، ٦٧) فيجيب على الفور أنه كان فى " السجن " (ص ١٦) ويشير العامان الأول والأخير إلى " الصراع " العربى الإسرائيلى؛ أما العامان الثانى والثالث فيشيران إلى أحداث وطنية وقومية مشهورة لكنهما يشيران – فى نفس الوقت – إلى أحداث ليست لها مثل هذه الشهرة؛ وربما كانت هذه الأحداث

---

(1) هذا الشعور بـ " الازدواج فى موقف " السارد " لاحظه أيضاً محمود أمين العالم انظر " ثلاثية الرفض والهزيمة.. " ص ١٤٧.

غير المشهورة هى قصد " السارد " الحقيقى × فإذا كان عام " ٥٨ " هو عام الوحدة المصرية السورية فى جمهورية واحدة فهو أيضاً العام الذى قرر فيه "عبد الناصر" حل جميع الأحزاب السياسية فى سوريا ومنع تشكيل أحزاب جديدة. وإذا كان عام " ٦١ " هو عام القوانين الاشتراكية والمكاسب العمالية وتحديد الملكية الزراعية بمائة فدان فهو أيضاً عام انفصال الإقليم السورى عن مصر وإجهاض مشروع " الوحدة " [1] لكن ما معنى قوله أنه كان فى " السجن " فى تلك الأعوام وتقريره أن هذه الإجابة لا تبعد عن الحقيقة كثيراً ؟ ! هل يعنى هذا أنه لم يكن مشاركاً فى أى من هذه " الأحداث " المصيرية؛ وان قرارات كل هذه " الأحداث " لم يكن سوى قرار " السلطة "؛ وأن التأييد " الشعبى " لبعضها لم يخرج عن كونه تأييداً تابعاً لما يتم اتخاذه وإقراره بمنأى عن " المشاركة " الشعبية الفعالة ؟ هذا ما يمكن أنت توحى به دلالة الإجابة وما يتأكد من طبيعة أحداث الرواية ذاتها.

وإذا كان ما سبق يعتمد على " الإشارات " الإيحائية؛ فإن " السارد " يعلن فى مواضع أخرى موقفه المبدئى الرافض لكثير من " الحكام " و " الزعماء " السياسيين بسبب تبعيتهم للهيمنة الأجنبية ويرى فى ذلك " فرصة قد لا تتوفر فى حالان أخرى؛ لأن [يتخذ] وجهة نظر تتعارض مع تلك تتبناها " اللجنة " (ص ٣٦). وعندما تقترح " اللجنة " وجود أحد " أعضائها " مع " السارد " ليراقبه بصورة دائمة؛ ينتهى الأمر بقتل " السارد " هذا " العضو "؛ فتحكم عليه " اللجنة " حكماً ذا دلالة وهو أن " يأكل نفسه "؛ وهو تعبير دارج فى العامية المصرية للإيحاء بلا جدوى أى " فعل " مهما حاول صاحبه؛ وذلك لعدم اكتراث " الجميع " به؛ وكأن " اللجنة " أرادت أن تقول للسارد بهذا الحكم : إن كل ما فعله أو سوف يفعله لن يؤدى إلى شئ ومحكوم عليه سلفاً بالإجهاض؛ وأنه –كما قال له أحد أعضاء " اللجنة " – إنما يجرى " وراء سراب ". غير أن " السارد " فى كلمته الأخيرة لا يرى ذلك أبداً؛ بل يعتقد أن وقوفه هو وأمثاله ضد هذه " اللجنة "

(1) راجع ملاحق كتاب " المثقف العربى والسلطة.. " د. سماح إدريس ص ٢٩٥ وما بعدها.

سوف يقضى عليها فى نهاية المطاف.

وهكذا يتقبل " السارد " – ظاهرياً فحسب – هذا " الحكم " الصادر من " اللجنة "؛ غير نادم على المصير الذى آل إليه لأنه موقن بمجىء ذلك اليوم الذى سوف تزول فيه.

– فى رواية "كتاب التجليات " تتخذ " المقاومة " عدة مستويات؛ أولها – وهو الأكثر بروزاً – استدعاء " الشخصيات " الأبوية بمستوياتها المختلفة [أحمد الغيطانى / عبد الناصر / الحسين] وشخصيات أخرى كثيرة تقع فى دائرتهم الدلالية مثل " ابن عربى " و " ابن إياس " و " ابن عقيل " و " مازن أبو غزالة " [الشهيد الفلسطينى] وغيرهم؛ وهو استدعاء يوحى بمحاولة تثبيت " ذاكرة " محددة ومغالبة حالة عامة من " النسيان "؛ احتشاداً لمواجهة مرحلة مصيرية انقلبت فيها " القيم " و " الحقائق " الثابتة وهو مناخ كان لابد أن يستدعى – لدى من يرفضون هذه الانقلابات ومنهم الكاتب بالضرورة – استحضار هذه الذاكرة المغايرة التى تعلى من شأن " النضال " و " المواجهة " و " التضحية " و الحفاظ على " الهوية " فى مقابل " التغريب " و" استعلاء " الآخر وهيمنته؛ وذلك لأن " الشعوب " حين تتحرك للحرب والمنازلة تتحرك حافظة بدقة نسيجها القرابى" [1] هذا النسيج القرابى الذى لا يعنى سوى" الهوية المميزة والقيم المتوارثة؛ وهذا – بالتحديد – ما فعله "الغيطانى"مع هذه الشخصيات المستدعاة إذ ليست القرابة بينها قرابة " دم " وليس التواصل تواصلاً يستدعيه الزمان الواحد أو المكان المشترك بل هو تواصل " قيمى " فى المقام الأول؛ وبهذا يندمج الزمان ويصبح –على اتساعه – ساعة واحدة ممتدة للمواجهة والاحتشاد أو يصبح "دائرياً " يعود إلى حيث بدأ ولا يلغى فيه اللاحق السابق؛ كما يصبح "المكان" أو " الأمكنة " ساحة واحدة لهذه " المواجهة "؛ ولعل هذه الطبيعة " الزمانية " و" المكانية " هى التى أتاحت – فنياً – تجاور شخصيات

(1) شوقى عبد الحكيم نقلاً عن " الزمن الروائى. جدلية الماضى والحاضر عند جمال الغيطانى " عبد السلام الككلى ص ١٨٨ مكتبة مدبولى ١٩٩٢.

تاريخية وتلازمهم رغم تباعدهم الزماني والمكاني؛ كما أتاح ذلك أيضاً توظيف " الغيطاني " للتراث " الصوفي " وصولاً إلى حالات " الكشف " و " التجلي " في رحلة تستهدف سبر أغوار " الواقع " و " التاريخ "؛ وهذا ما يميزها عن رحلة "الصوفي" ومعراجه إلى " أعلى "إلى" الله؛ أي أن" الغيطاني " يستعير " الوسيلة " وصولاً لـ " غاية " مختلفة .

إن ما سبق يشير إلى تأكيد الكاتب على "فاعلية" الإنسان — وهذا مستوى أخر من مستويات المقاومة — في مقابل فاعلية "الزمن" أو صيرورته وتحوله؛ وهو ما يظهر بصورة أوضح في " الجليات " الأولى كلها التي تحمل عنوان " تجليات الفراق " والسفر الأول من " تجليات الأسفار "؛ ولعل صرخة الكاتب في بدايات الرواية : " لو أعرف للفراق موطناً؛ لسعيت إليه؛ فرقته " (ص ١٠) تكون دالة على هذه الرغبة في تأكيد " فاعلية " الإنسان في مقابل " الفريق " الذي هو — باختصار — آفة الزمن التي تلحق بالإنسان .

وبنفس الدلالة يمكن تفسير الرواية "كتاب التجليات " ذاتها بوصفها تأكيداً لفاعلية " الفن " ضد هذا " التفريق " وتلك " القطيعة " وذلك لأنها —كما ذكرت — زاخرة بسيرة " الأب " وسيرة نظرائه؛ كما تشير — إيحاء بالتواصل — إلى ميلاد " الابن " وربط هذا الميلاد " الجد " الذي يشبهه " الابن " في ملامحه وميلاد " الحسين " وميلاد " عبد الناصر " أي أن الرواية تحقق فنياً " التواصل " المفتقد في زمن " التفريق " و " القطيعة ".

وفي سبيل مقاومة " أمنية " الكاتب الاستغرابية؛ التي تمنى فيها " أباً " بديلاً؛ يدخله " ابن عربي " مقام " الاغتراب " ليتعرف على " زيف " هذا "الأب " البديل الذي فر من وطنه واعتزل الناس واعتمد معيشاً على عمل زوجته التي يكرهها !! مما نتج عنه تفرق شمل الأسرة؛ وفي مقابل هذا تتأكد قيمة " الأب " الحقيقي الذي لم يتخل عن أبنائه وزوجته كما لم يتخل عن وطنه وزعمته المعبر عن آماله وآمال طبقته الكادحة؛ كما يكتشف " السارد " زيف علاقته بـ " لور " فتلتئم ذاته وتتأكد علاقته بـ " أبيه " الحقيقي؛ ليبدأ بذلك — بعد رحلة اغترابه — رحلة أخرى أساسها التواصل والحفاظ على " الهوية ".

وعلى المستوى الأخير؛ فلا شك أن قتل " عبد الناصر " وقتل "الحسين " من قبله فداء لما يؤمنان به من قيم ومبادئ؛ واستمرار حياة " الأب " الحقيقى وعدم تمكن " العم " منه؛ لاشك أن كل هذا لا يخلو من دلالة ما ربما أراد الكاتب الإيحاء بها؛ وهى – فيما يمكن تأويله – استمرار هذه " القيم " التى ضحى " عبد الناصر " و " الحسين " فى سبيلها؛ من خلال حياة هذا " الأب " ثم حفيده الذى يشبهه؛ بوصفه رمزاً للشعب المصرى والشعوب العربية بشكل عام

بهذه المستويات كلها تصبح الرواية تأكيداتً فنياً لمبدأ " الاستقلال " والحفاظ على " الهوية " و " مقاومة " مظاهر " الهيمنة " الأجنبية وما يترتب عليها من " تبعية ظاهرة أو مستترة .

***

نستخلص مما سبق أن الروايات موضع الدراسة قد تنوعت أساليبها فى تصوير المحاور الثلاثة المقترحة [محور " الهيمنة "، محور " التبعية "، محور " المقاومة] فركز بعضها على " الهيمنة " الاقتصادية، وركز البعض على " الهيمنة " على مستوياتها المتعددة : الاقتصادية والسياسية والفكرية، كما ركز البعض على " الهيمنة " الحضارية بمستوياتها المتنوعة، كما نجد محور "التبعية " متنوعاً ما بين : " التبعية " الاقتصادية ممثلة فى " طبقة " رأسمالية محددة

و " تبعية " سياسية واقتصادية ممثلة فى " سلطة " سياسية وما يدور فى فلكها من طبقات اجتماعية و " تبعية " حضارية شاملة. وفى محور " المقاومة " نجد مثل هذا التنوع ما بين : " مقاومة " " طبقة " محددة ذات رؤية " اشتراكية "؛ و" مقاومة " عامة ذات طابع وطنى؛ ومقاومة أكثر شمولاً على المستوى السياسى والحضارى.

ولتوضيح ذلك يمكن القول إن مظاهر " الهيمنة " قد غلب عليها المستوى الاقتصادى فى " الشبكة " والمستويان " الاقتصادى " و " السياسى " فى " الناب الأزرق "؛ والمستويات " الاقتصادية " و " السياسية " و " الفكرية " فى " اللجنة "؛

والمستويات " السياسية " و " الفكرية " و " الحضارية " فى "كتاب التجليات ".

أما مظاهر " التبعية " فقد تمثلت فى تبعية " طبقة " راسمالية مع بعض الإشارات للتبعية الفكرية والسياسية فى " الشبكة "؛ فى حين كانت تبعية " سلطة " سياسية و " طبقة " رأسمالية فى " الناب الأزرق "؛ أما فى " اللجنة " فقد كانت " التبعية " فيها " سياسية " و " اقتصادية " و " فكرية "؛ فى حين كانت " سياسية " و " فكرية " و " حضارية " فى "كتاب التجليات ".

أما مظاهر " المقاومة " فقد كانت ممثلة فى الاعتماد على " طبقة " اجتماعية محددة ذات رؤية " اشتراكية " فى " الشبكة "؛ أما فى " الناب الأزرق " فقد كانت " المقاومة " عامة ذات طابع " وطنى "؛ فى حين بدت فى " اللجنة " محدودة وفردية ومهمشة؛ أما فى " كتاب التجليات " فقد كانت شاملة ومتخذة نفس مستويات " الهيمنة " السياسية والفكرية والحضارية.

الفصل الثالث

الرواية السياسية والقضايا " القومية "

يحفل الواقع العربى بالعديد من القضايا " القومية "؛ التى لا تقتصر على قطر دون سواه؛ بل تصبح محور اهتمام الأقطار العربية جميعها؛ أو يتأكد حضورها داخل قطر محدد أو عدة أقطار لكنها تلقى بأقطارها على الأقطار الأخرى.

وقد وقع الاختيار على ثلاث قضايا؛ رأيت أهميتها وتأثيرها على الأمة العربية بصورة عامة وهذه القضايا هى : القضية الفلسطينية التى تعد قضية العرب الأولى؛ وكانت " مصر " ذات موقف ريادى فى هذه القضية منذ بداياتها من منطلاقات متعددة حيث " تطور الدافع] المصرى [فى معالجة القضية الفلسطينية من إسلامى؛ متأثراً بالعاطفة الدينية؛ إلى مصرى – نتيجة عزلتها وإقليميتها] فى بعض الفترات [– إلى عربى صميم إثر خروجها من عزلتها وانخراطها فى تيار العروبة وقيام الثورة المصرية فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ باتجاهها العربى المخلص لعروبته " (١)

والحق أن وعى " الروائى " كان تالياً لهذا الوعى السياسى البارز؛ وفى فترة متأخرة نسبياً مع ظهور خطورة الأطماع " الصهيونية " وتأثير ذلك ليس على القطر " الفلسطينى " فقط بل على الأمة العربية عامة.

وقد اخترت تمثيلاً لهذه الروايات المصورة للقضية الفلسطينية؛ روايتين اختلفتا فى أسلوب معالجتها، وهما روايتا " أحمد وداود " لفتحى غانم و " شرق النخيل " لبهاء طاهر.

---

(1) " تطور فكرة القومية العربية فى مصر " نبيه بيومى عبد الله صـ ٧١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

والقضية الثانية هى قضية " الفتنة الطائفية " التى تعد مشكلة حقيقية فى بعض البلاد العربية؛ ملقية بآثارها السلبية على الأقطار الأخرى، والحق أن هذه المشكلة قد تأكدت أزمتها فى قطرين عربيين هما " لبنان " و " الجزائر " حيث تأخذ الطوائف فيهما طابعاً صراعياً دامياً فى بعض الأحيان يقوم على

التأكيد على خصوصياتها المختلفة الممثلة فى لغات أخرى غير اللغة العربية؛ و " تراث" أبعد من التراث العربى المشترك.

وقد اخترت روايتين صورتا هذه " القضية " فى كل من " بيروت " و " الجزائر" هما: " بيروت بيروت " لصنع الله إبراهيم و " رائحة اللحظات لبهيجة حسين.

والقضية الثالثة هى قضية "كامب ديفيد " والتى لا تقتصر على العلاقات "المصرية" / " الإسرائيلية "؛ بل تمتد آثارها على مجمل العلاقات " العربية " / "الإسرائيلية"؛ بل والعلاقات " العربية " / " المصرية ".

وقد اختلفت المواقف السياسية منها ما بين " التأييد " و " الرفض " وانعكس ذلك على مواقف الروائيين التى تباينت هى الأخرى من هذه " القضية " الهامة؛ وقد اخترت روايتين عبرتا عن موقفين مختلفين هما : " وجع البعاد " ليوسف القعيد؛ و " ليلى والمجهول " لإقبال بركة.

***

القضية الفلسطينية :

– تقع أحداث رواية " أحمد وداود " لفتحى غانم فى السنوات القليلة السابقة على عام ١٩٤٨ وهى السنوات التى شهدت النشاط الإجرامى للعصابات " الصهيونية ضد الشعب الفلسطينى؛ وقد اتخذ الكاتب من قرية " د " الفلسطينية " مسرحاً لهذه الأحداث؛ والأرجح أنه يعنى بها قرية " دير ياسين "؛ وهى تعرض لحياة " أحمد سالم " الذى كان يعيش فى سلام مع جيرانه من " اليهود " العرب داخل فلسطين وخاصة أسرة " شالوم " والد صديقه الحميم " داود " بل ويرتبط – من جانبه – بعلاقة عاطفية مع "

سارة " شقيقة " داود ".

وقرية " د " نموذج مصغر للمجتمع الفلسطينى حيث نجد فيها تمثيلاً للقوى المتصارعة فى تلك الفترة الممثل ة فى " بريطاني ا " التى اقتصر دورها على فرض الضرائب؛ و " تركيا " التى مثلها " شوكت الأنصارى " وحراسه "الشراكسة" وكانت قوتهم قوة " وهمية " تعتمد على "الهيمنة " الموروثة . يبقى بعد ذلك العصابات الصهيونية التى قامت بأعمال وحشية إجرامية ضد الشعب الفلسطينى وصلت إلى حد الإبادة الجماعية [١]

أما المقاومة العربية الفلسطينية فقد مثلها – فى ذلك الوقت – التيار الإسلامى بقيادة مفتى القدس الشيخ " أمين الحسينى " وقد مثل هذا التيار داخل الرواية عبد القادر الحسينى الذى تعرف على " أحمد سالم " وجنده فى صفوف المقاومة الفلسطينية .

ومن خلال الصراع بين هاتين القوتين الأخيرتين تتضح رؤية الكاتب لهذه " القضية " وآفاقها المستقبلية من خلال تصويره لأربعة محاور هى :

– صورة العدو – موقف العرب منه

– صورة المقاومة العربية – آفاق الصراع

ففى صورة " العدو " نجده يؤكد على أهم العوامل التى اعتمد عليها فى إحكام سيطرته على " فلسطين " ألا وهو " القوة " الاقتصادية التى تتضح حين يشترى د . ماكس " ضيعة " " شوكت الأنصارى " ويحولها إلى "كيبوتز " [مزرعة جماعية] ليهود فلسطين، وترجع أهمية " الكيبوتز " بالاضافة إلى دورة كوحدة اقتصادية إلى " قيامه بدور

(1) للمزيد من التفاصيل " حول هذه " العصابات " راجع كتاب " المفهوم السياسى والاجتماعى لليهود عبر التاريخ " الجزء الأول د . حسين شريف ص ٣٩٨، ٦٥٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

مركز تجمع الشباب من الناحيتين العسكرية والسياسية " (٢)

والملمح الثانى هو ملمح " العضوية " و " التعصب " الصهيونى الذميم الذى ظهر فى شخصية " سارة " بعد تجنيدها فى العصابات " الصهيونية "؛ وقد كانت " سارة " مهيأة منذ البداية، لاعتناق هذه الأفكار؛ فلا شك أن إحساسها المفرط بالذات كان بمثابة التربة الخصبة لنزعة العنصرية التى زرعتها الصهيونية فى وجدانها . ونفس الأمر مع غيرها من الفتيات اليهوديات اللاتى تحولن إلى كائنات شائهة تحمل " السلاح " وتحترف " القتل "؛ والملمح الثالث فى هذه الصورة هو " الخديعة "؛ حين يقوم أعضاء " الكيبونز " بتسميم مياه " البركة " الطاهرة التى كان اليهود يتوضأون بمائها؛ وإلقاء التهمة على " الشراكسة " تمهيداً لمحاربتهم؛ حتى أتى الدور على " العرب "؛ فيظهر الملمح الأكثر بروزاً فى صورة " العدو " وهو " الوحشية " و " الإجرام " على نحو ما ظهر فى مذبحة " دير ياسين "؛ حيث يهجمون على القرية ويعملون فى أهلها – رجالاً ونساء وأطفالاً – ذبحاً وتقتيلاً حتى أتوا على أغلب ساكنيها؛ والأغرب من كل هذا – إن كان هناك ما هو أغرب وأكثر شذوذاً ووحشية – أن ما تم كان –كما يعتقدون – باسم " العقيدة "؛ وقد حاول الكاتب وسط هذه الأحداث الدامية تصوير لحظة " إنسانية " بين " أحمد " و "داود" حين حاول كل منهما عناق الآخر قبل قتل الأول برصاصة أحد اليهود؛ لكنها كانت – فى تصورى – فاقدة المصداقية وغير متسقة مع ما حدث لشخصية " داود " من تحول؛ ف " داود " هذا هو الذى دل العصابة على مكان " القرية " وكان أحد المشاركين فى " المذبحة "؛ فكيف يستقيم بعد هذا التحول الرهيب فى شخصيته أن يقابل " أحمد " بنفس مشاعره القديمة وهو الذى شارك فى قتل أهله منذ ساعات قليلة ؟!.

أما المحور الثانى وهو مواقف " العرب " المسلمين واليهود من هؤلاء اليهود النازحين إلى أرضهم؛ فقد تباينت هذه المواقف بين " قبول " وجودهم ومحاولة " التكيف " معهم و " الرفض " الصريح لهذا الوجود؛ وهى حالة – على غرابتها – يمكن تفسيرها باختلاف

---

(2) السابق ص ٤٢٢

درجة "الوعى" واختلاف المواقع " الاجتماعية " التى يترتب عليها – بالضرورة – اختلاف " المصالح "؛ حيث نجد أن أغلب المرحبين بوجود " اليهود " ينتمون إلى طبقة " الباشوات " [1] كما نجد رجالاً ينتمون إلى طبقات اجتماعية فقيرة يتخذون نفس الموقف بغرض التخلص من الشراكسة؛ ولا شك أن هذا الموقف يرجع إلى درجة " الوعى " المتردية التى لم تفطن إلى أن " اليهود " سوف يصبحون – بعد فترة قليلة – أشد قسوة وبشاعة من الشراكسة ٠

أما موقف " التكيف " فيظهر من سلوك " أبى مروان " الذى كان واعياً بخطورة الوجود " اليهودى " ومع ذلك فقد كان مضطراً إلى " التكيف " معهم بسبب ما كان يعانيه من ضائقة مادية اضطرته إلى " العمل " فى " ضيعة " " د٠ ماكس "فى صناعة " الصهاريج "؛ وقد ظلت علاقة " العمل " هذه قيداً يمنعه من إعلان موقفه الحقيقى على مدار الرواية ٠

وعلى العكس من ذلك يتخذ ابنه " أحمد " موقف العداء الصريح لوجود هؤلاء " اليهود " النازحين لما تقوم به عصاباتهم من أعمال إجرامية ٠

ولا يختلف الأمر مع يهود فلسطين العرب؛ الذين اتخذ بعضهم موقف القبول بل المشاركة الكاملة مع العصابات الصهيونية؛ فى حين اتخذ البعض موقف " الرفض " لهذه المشاركة مما يدل على وعى غالبية يهود فلسطين العرب بمطامع " الصهيونية " وآثارها المدمرة (ص ٦٥) ٠

وفى المحور الثالث؛ نجد الكاتب يؤكد – قبول أن يعرض لصور المقاومة العربية – على أن العرب مسلمين ونصارى ويهوداً كانوا يعيشون فى سلام؛ وكانوا ينظرون إلى " فلسطين " وطناً للجميع ولم تكن " المقاومة " الفلسطينية موجهة ضد " يهود " فلسطين بل ضد العصابات الصهيونية تحديداً ٠ والجدير بالذكر أن هذه المقاومة لم تقتصر على عرب فلسطين؛ حيث تشير الرواية إلى مساعدة بعض الضباط المصريين لأعضاء المقاومة

(1) انظر " أحمد وداود " فتحى غانم ص ٢٠ روايات الهلال يونية ١٩٨٩ م

الفلسطينية؛ وعن طريق هؤلاء الضباط استطاع أعضاء المقاومة الحصول على سلاح عبر " سيناء " .

ولم تكن هذه " المقاومة " قاصرة على حمل " السلاح " بل كان " عبد القادر الحسينى " معلماً لهم بمعانى الكلمة المتعددة؛ فقد كان يثبت فى نفوسهم دائماً هذه القيم العظيمة :

" – لسان ضد اليهود

– اليهود والنصارى أصحاب ملة ولهم علينا حقوق . نحن شهداء عليهم بالعدل .

– الحاج أمين لا يكرهم . وإذا كان قد ذهب إلى هتلر فهو لم يقدم له فتوى ضد اليهود " ص ١٠٧ .

لكنهم – مع إيمانهم بهذه القيم –كانوا فطنين لما أصاب " يهود " فلسطين من تغير؛ فهذا هو " يوسف " [خال " داود "] ينضم إلى جماعة " الارغون " الصهيونية تحت إمرة رجل بولندى اسمه " مناحم بيغن " . ولهذا أدرك العرب أن "كل شئ لم يعد كما كان " وأن الذين يعرفونهم أصبحوا أخطر عليهم من الغرباء .

وهكذا تستمر الرواية فى تصوير هذه المقاومة العربية التى جمعت بين الإيمان بالقيم والصدق فى القول والتضحية بالنفس؛ لكن قوى الشر المتعددة بأساليبها الخبيثة والوحشية كانت أقوى من هذه المقاومة الباسلة التى لم تكن تملك إلا إيمانها وتضحياتها الكبيرة .

وفى المحور الأخير [آفاق الصراع] تؤكد الرواية على أن هذه " الغلبة " التى أحرزتها قوى " الشر " ليست سوى غلبة " مؤقتة "؛ حيث تروى الفصل الأخير على " لسان " " أحمد " فى لحظات موته الأخيرة؛ وتنقل مسرح الأحداث إلى " القاهرة " وهو أمر واضح الدلالة؛ حيث يخرج من شوارع " القاهرة " صبى ويوقف " السارد " قائلاً " أنا ابنك " ولما لم يكن " أحمد سالم " قد تزوج ولم تلد له امرأة أطفالاً يقول له الصبى لقد ولدتنى الأرض يوم خضبتها بدمائك .

وبهذا تستشرف الرواية آفاق هذا الصراع؛ مستقيمة أنصع ما فى الفترة التى عالجتها؛ وأعنى بهذا شخصية " أحمد سالم " بدلالته العامة .

– إذا كانت قرية " د " هى مسرح الأحداث فى الرواية السابقة؛ فان قرية "حلحول " الفلسطينية هى مكان الأحداث المعبرة عن الصراع الفلسطينى الصهيونى؛ التى سوف يتذكرها " عصام " ويحكيها لـ " سمير " موضحاً من خلالها صورة الفلسطينيين الذين ضحوا بحياتهم فى وجه الوحشية الصهيونية .

لكن " بهاء طاهر " يعرض للقضية الفلسطينية بما يمكن أن يسمى بأسلوب " التوازى "؛ حين يجعل " الأرض " موضوع الصراع الأساسى فى روايته " شرق النخيل "؛ سواء أكانت هذه " الأرض " واقعة فى صعيد " مصر " أم كانت " أرض " سيناء "؛ أم " أرض " فلسطين . ولعل هذا " التزاوج " بين " الخاص " و " العام " هو ما يعطى هذه الرواية أسلوبها المتميز فى عرض القضية " الفلسطينية " التى لم تجعل منها محورها الأساسى؛ بل أدخلتها – دون افتعال – فى نسيج الأحداث الروائية التى يمكن تقسيمها إلى ثلاث وحدات مستقلة نسبياً رغم تداخلها جميعاً .

ففى الوحدة الأولى يدور الصراع حول " الأرض " حديقة؛ بين عائلة بكاملها وأسرة صغيرة لا تتجاوز " الأب " وابنه . حيث تدعى هذه العائلة ملكيتها لتلك الحديقة التى تقوم هذه الأسرة بزراعتها منذ زمن بعيد وإصلاحها بعد أن كانت " أرضاً " جرداء . وينتهى " الصراع " بقتل " رب " هذه الأسرة .

وفى الوحدة الثانية نشهد أحداث " تمرد " الطلبة ومظاهراتهم من أجل تحرير " سيناء " وتنصهر شخصية " السارد " – الذى قتل عمه فى الوحدة الأولى – داخل أتون هذا الهم العام ويخرج عن سلبيته التى ظلت مسيطرة عليه على مدار الرواية .

وفى الوحدة الثالثة؛ تدور " الأحداث " حول تعرف " سمير " على " عصام " الفلسطينى الذى يحكى له ما حدث لأبيه وجده فى قرية " حلحول " التى حاصرها الإنجليز مع غيرها من القرى تأديباً لها على ثورتها ضد هجرة " اليهود " وفى هذا الحصار

يموت " جد " عصام أما " أبوه " فقد " كان واحداً ممن حملوا بنادقهم وأجسامهم أمام دبابات اليهود وسقطوا هناك دون أن يذكر أسماءهم أحد " [1]. ويعيد " عصام " سيرة أبيه حين يذهب للتطوع فى المقاومة الفلسطينية ويستشهد هناك؛ وهكذا يجسد " عصام " بآرائه وشخصيته واستشهاده حقيقة الشعب الفلسطينى أمام عينى " سمير " حتى استطاع أن يفرق بين بعض الفلسطينيين الذين باعوا " أرضاً " لليهود وكانوا عشرات فى مقابل الآلاف الذين ماتوا فقى الثورات على اليهود وفى الحرب معهم. (ص ٩٢).

وكما استطاع " سمير " أن يدرك طبيعة الشعب " الفلسطينى " فقد استطاع أيضاً أن يدرك طبيعة " العدو " الصهيونى ووسائله الوحشية فى التعامل مع الفلسطينيين؛ وعلاقته بالأهداف الاستعمارية وسيطرة " الصهيونية " على الضمير العالمى الذى يتحرك حسب الطلب الصهيونى؛ كما استطاع أن يصل إلى أنه " لن يشفى هذا المريض العالمى ويتحرك لصالحنا إلا إذا أطلقنا كل مدافعنا وحررنا كل أرضنا " (ص ٦٢) [لاحظ تحول عبارة " الضمير العالمى " إلى " المريض العالمى " على سبيل الاستنكار والسخرية المريرة].

واضح إذن محورية " الأرض " فى هذه الوحدات وأن " الصراع " حولها يعتمد على " القوة " ولم يحسم إلا بالقتل؛ وهو حسم " مؤقت " وذلك لأن الحق لا ينتهى بقتل صاحبه؛ كما يتضح أن " المغتصب " كان معتمداً على ادعاء واحد هو حقه " التاريخى " فى تلك " الأرض "؛ هذا ما كانت تقوله عائلة الحاج " صادق " فى الوحدة الأولى؛ وهذا ما تقوله أيضاً " الصهيونية " فى الوحدتين الثانية والثالثة. وبهذا تندمج وحدات الرواية جميعها لتدعيم دلالة مركزية واحدة وهى " الاحتلال " القائم على القوة والغصب؛ ويصبح المخرج – وهذا ما أكدته الوحدات جميعها أيضاً – قائماً على ضرورة " المواجهة "؛ على نحو ما يتضح فى موقف " حسين " ووالده فى الوحدة الأولى؛ وموقف " عصام " وجده فى الوحدة الثالثة؛ وهو أيضاً ما تظاهر به " الطلبة " من أجله فى الوحدة الثانية؛ وذلك لأن المواجهة كفيلة بجلب مناصرين لصاحب " الحق " سواء كان ذلك على

---

(1) " شرق النخيل " بهاء طاهر ص ٩٠، ٩١ دار المستقبل العربى ١٩٨٥.

مستوى " قرية " فى صعيد " مصر " أو على مستوى " العالم " الذى يتحرك حسب الطلب الصهيونى .

***

من خلال تحليل هاتين الروايتين نستطيع أن نقول إن الرواية الأولى تعرض لبدايات الصراع فى مراحله المتقدمة قبل إعلان " دولة " إسرائيل؛ وأنها قد عرضت بصورة أكثر تفصيلاً لصورة " العدو " وصورة " المقاومة " الفلسطينية؛ كما أشرت سريعاً إلى الدور المصرى فى هذا " الصراع ". وأوحت بإمكانية التعايش " السلمى " بين المسلمين والنصارى واليهود؛ فى حالة تخلى اليهود عن النزعة العنصرية الصهيونية المعادية للعرب.

فى حين تعرض الثانية لمرحلة متأخرة لهذا " الصراع " بعد حرب " يونيو " واحتلال " إسرائيل " لأرض " سيناء "؛ كما أشرت سريعاًً لصورة " العدو " وعلاقاته العالمية وصور " المقاومة " الفلسطينية ممثلة فى " عصام " وجده ووالده. لكنها توحى بتأكيد الدور " المصرى " فى هذا " الصراع " بعد أن دخلت " مصر " طرفاً رئيسياً فيه.

كما أوحت بضرورة المواجهة " الشاملة " من أجل استعادة الحقوق المسلوبة؛ وهى بذلك تستبعد إمكانيات التعايش السلمى قبل استعادة هذه الحقوق كاملة. وهكذا تمايزت هاتان الروايتان فى عرض " القضية الفلسطينية "؛ كما تمايزتا فى تقنياتهما وعناصر بنائهما الفنى كما سوف يتضح فى مواضع لاحقة.

***

الفتنة الطائفية :

القضية الثانية؛ هى " الفتنة الطائفية " وقد تجسدت هذه الطائفية بصورتها المدمرة داخل القطر " اللبنانى " بدرجة أساسية؛ ورغم الجذور التاريخية البعيدة لهذه الطائفية فمن الممكن إرجاعها فى العصر الحديث إلى الآثار

السلبية التى تركتها هزيمة (٦٧) " فمنذ هذه الهزيمة راجت عدة ظواهر أسهمت

فى التشكيك فى عروبة لبنان؛ وزيادة التيارات والتنظيمات الطائفية والدينية كقوة سياسية جديدة تهدد بزرع " كانتونات " [حتى] تحولت لبنان إلى طوائف تنقسم إلى شيع وجماعات " (١).

و " بيروت بيروت " لصنع الله إبراهيم تخلص لتصوير هذه الطائفية؛ حيث تجعل من " الحرب الأهلية اللبنانية " موضوعها الرئيسى؛ هذه الحرب التى بدأت عام ١٩٧٥ وانتهت رسمياً – لا واقعياً – عام ١٩٧٧م. وقد لجأ الكاتب فى عرض هذه المأساة إلى بعض الحيل الروائية كالاعتماد على ما نشرته " الصحافة" أو حيلة " الفيلم الوثائقى " عنها بالإضافة إلى آراء بعض شخصيات " الرواية " وملاحظات " السارد " وما وقع له من أحداث.

ويمكن إجمال رؤية الكاتب لأسباب هذه " الحرب الأهلية " فى عدة عناصر أهمها :

- غلبة التفكير الطائفى والعشائرى : حيث بدأ " لبنان " أثناء هذه الحرب كأنه بلد " تجمد " عند لحظة من لحظات العصور الوسطى؛ وذلك لأن اللبنانيين تتوزعهم قرابة العشرين طائفة بين مسلمين ومسيحيين ويهود وتسيطر عليهم جميعاً مجموعة محدودة من العشائر والعائلات.
- ولاءات الطوائف لأنظمة عربية مختلفة : إذ إنه رغم وجود جبهة كبيرة تضم الإسلاميين والبعثيين والناصريين والشيوعيين بالإضافة إلى المنظمات الفلسطينية؛ فإن هذه الجبهة متصارعة فيما بينها ليوزع ولاءاتها على الأنظمة العربية المختلفة.
- التدخل الإسرائيلى المباشر : وذلك لأن " إسرائيل " كانت ترمى من وراء تدخلها هذا – بالإضافة إلى ضرب " المقاومة " الفلسطينية – إلى استمرار

الصراع الطائفى؛ بحيث يصبح هذا الوضع حجة فى وجه الفلسطينيين الداعين إلى

---

(1) " الاتجاه القومى فى الرواية " د.مصطفى عبد الغنى ص ٢٦١ سلسلة عالم المعرفة ١٨٨ أغسطس ١٩٩٤م

إقامة دولة " علمانية " فى فلسطين يتعايش فيها الجميع على اختلاف أديانهم.

- النظر إلى " الدين " بوصفه " قومية " : وذلك ما يظهر من الحوار الذى دار بين أحد قواد ميليشيا " الكتائب " المارونية و " السارد " بعد اختطافه؛ حيث يرى الأول أن الدين هو عنوان الشخص؛ هويته؛ وأن " لبنان " طول عمره مهدد بالإبادة على يد الإسلام (ص ١٢٧).
- النزعة العرقية : فهذا " المارونى " فى حواره مع " السارد " يؤكد على كونهم " فينيقيين " وليسوا " عرباً " ويرى فى التوسع العربى أو النهضة القومية العربية خطراً حقيقياً عليهم.

يمثل هذا " الحوار " المشار إليه جوهر الرؤية التى يؤمن بها " الموارنة " [(١)] وغيرهم من الطوائف الدينية الأخرى؛ كما يوضح رؤية الكاتب " العلمانية " التى تنحى الاعتبار " الدينى " وتنظر إلى " الفرد "على أساس كفاءته.

وإذا كان لى دخل فى محاجة نظرية حول هاتين " الرؤيتين " فإننى أذهب إلى خطئهما معاً؛ فالرؤية الأولى لا تفهم " الدين " على حقيقته حين ترى فيه أساساً للتمايز والتنابذ بين البشر؛ وكذلك فإن " الحل " الذى تقدمه الرؤية الثانية والمتمثلة فى حصر " الدين " داخل " الفرد "؛ وجعله علاقة خاصة بين الإنسان وخالقه؛ هو — بالفعل — " حل " مستحيل فالدين — أى دين — لابد أن يكون مؤثراً على كافة جوانب حياة " الفرد " وحاكماً ليس فقط لعلاقته بخالقه بل علاقته بكل م نحوله؛ على اساس أن علاقة الإنسان بمن حوله امتداد لعلاقته بالله ولذا فالأهم — فى هذه الحالة — ليس صرف الناس عن هذا الاعتبار الدينى بل توجيهه توجيهاً صحيحاً يقوم على مساواة الجميع على اختلاف أديانهم فى كافة الحقوق. وأعتقد أن الإسلام يكفل هذه الحقوق تماماً؛ كما أعتقد أن " المصريين " — على سبيل المثال — هم أكثر الشعوب العربية فهماً وتطبيقاً لهذه الحقوق؛

---

(1) فى تفصيل رؤية " الموارنة " وغيرهم من الطوائف الدينية يمكن الرجوع إلى " لبنان والصيغة المأساة " عبد العزيز قبانى ص ٧٢ دار الآفاق الجديدة بيروت ط ١ (١٩٨٢).

ولنتذكر موقف المصريين من بعض السياسيين المسيحيين الذين كانوا ينجحون على منافسيهم " المسلمين " فى دوائر انتخابية غالبيتها مسلمة.

إن مشكلة هذا " المارونى " الحقيقية تكمن فى " الانسلاخ عن " القومية العربية "؛ كما تكمن فى موالاة " إسرائيل باعتبارها نصيرة لهم ضد العرب من أبناء وطنهم !!. وهذا بالتحديد – وليس كونهم مسيحيين – ما يجعلهم فى "عداء" مع من حولهم من قوى وطنية.

إنه صراع " سياسى " فى الأساس وليس صراعاً " دينياً "؛ وربما كان نموذج "المطران" " كبوجى " الذى اعتقلته " إسرائيل " بتهمة الانتماء إلى منظمة " فتح " دالاً على ذلك. هذا " المطران " الذى امتلك شجاعة أن يقول داخل قفص الاتهام : " قوميتى هى الأساس لمسيحيتى وما لم أكن عربياً حتى الدم فلست مسيحياً " (ص ٨٤).

- وعن واقع " الجزائر " يمكن القول إن " الروايات " المصرية التى حاولت الاقتراب من واقع الحياة الجزائرية بعد حرب التحرير والاستقلال قليلة؛ ومن هنا تأتى أهمية رواية " رائحة اللحظات " لبهيجة حسين؛ والتى ارتادت هذه المنطقة الحساسة من عالمنا العربى.

تبدأ الرواية بتصوير حالة قاسية من حالات " التنازع " النفسى بين رغبتين متعارضتين [رغبة البقاء فى مصر، ورغبة الرحيل عنها وخوض تجربة " السفر "] التى تخوضها " الساردة " بالفعل وتقيم فترة فى " الجزائر " تستطيع من خلالها اكتشاف خصوصية الطبيعة فى " الجزائر " بقولها : فى الجزائر ترى الفصول الأربعة فى يوم واحد "[١]

وأعتقد أن هذا الوصف يمكن ان ينسحب على طبيعة الجزائريين أنفسهم الذين يتوزعون بين انتماءات فكرية شديدة التباين؛ وهم فى ذلك يتشابهون مع بعض الشعوب العربية إلا أن الأمر يصل فى الجزائر إلى حدود الصراع الدامى والعنف المتبادل؛ وقد حرصت الكاتبة فى أكثر من موضع من الرواية على تصوير هذه الطبيعة " العنيفة " ص

---

(1) " رائحة اللحظات " بهيجة حسين ص ٣٢ دار الثقافة الجديدة ط أولى ١٩٩٢ م.

٦٥ ومن الطبيعى أن ينعكس هذا التباين الفكرى على السلوك والمظهر الاجتماعى حتى بدت " اللغة " و " الزى " النسائى أشبه بعلامات دالة على " هوية " محددة؛ فنجد من ناحية حرصاً على " التفرنس " فى اللغة والثياب والعادات يقابله ويقاومه حرص على " التعريب " و " الأسلمة".

وقد عرضت الكاتبة لكل هذا من خلال مشاهدة " حية " و " واقعية " لامستها بنفسها فى حدود دائرة تجربتها التى اتسعت بالفعل لتشمل نماذج متنوعة على مستوى الجنسية [مصريين، تونسيين، جزائريين، عراقيين، سوفيت، ألمان] وعلى مستوى التصنيف الاجتماعى [عمال، فلاحين، معلمين، طلاب] وعلى مستوى التصنيف الأيديولوجى [إسلاميين، ماركسيين، انفصاليين] بحيث أتاحت هذه الدائرة الواسعة ليس فقط رؤية الواقع الجزائرى بل رؤية واقع بعض الدول العربية.

وبجانب هذا التباين " الفكرى "؛ نجد تناقضاً حاداً داخل الجزائريين يمكن تسميته بالتباين العرقى بين دعاة الانفصال عن العالم العربى بحجة أن " البربر " هم أصحاب البلاد الأصليين ولهم لغتهم وتقاليدهم وتاريخهم السابق على تاريخ العرب من ناحية؛ والجماعات " الإسلامية " بآرائها الرافضة لكل ما يتوهمونه غربياً كعمل المرأة !! واختلاطها فى أماكن العمل والعلم بالرجال والنظر إلى كل ما هو " غربى " على أنه " استعمارى " وقادم من ديار " الكفر ".

ومن الواضح أن الكاتبة ترجع الأزمة " الجزائرية " إلى مجموعة من العوامل المؤثرة فى الواقع الجزائرى وفى سلوك الجزائريين وعلاقاتهم فيما بينهم؛ ومن بين هذه العوامل :

– التباين الفكرى وتوزيع الولاءات : ففى الوقت الذى يسعى فيه الكثيرون إلى تأكيد عروبة الجزائر؛ نجد البعض ينظر إلى " الجزائر " بوصفها جزءاً من " فرنسا "؛ ودليل ذلك أن " الجزائر " من الدول العربية القليلة التى يبدع بعض أدبائها باللغة " الفرنسية " ، وهو أمر لا يقتصر على مجرد الدعوة أو الانتماء الفكرى الحضارى؛ بل يأخذ طابع " الصراع " الداخلى الحاد والمؤثر على طبيعة الحياة داخل " الجزائر"

– النزعة العرقية : وهى نزعة شاعت فى بعض الأقطار " العربية "؛ وقد كان من الممكن النظر إليها بوصفها رافداً من روافد هذه " الأقطار " الحضارية؛ كما ننظر نحن إلى " الفرعونية " بوصفها " ميراثاً " مصرياً حضارياً لا يتناقض مع انتماء " مصر" للعروبة . لكن الأمر يأخذ فى " الجزائر " طابع التناقض حيث ينظر أصحاب هذه الدعوة إلى اللغة "العربية" بوصفها لغة "غريبة " داخلية ينبغى التخلص منها واستعادة لغة " البربر " أصحاب البلاد الأصليين !! .

- التعصب الدينى : وغنى عن القول أن هذا التعصب " سياسى " فى الأساس؛ تحترفه جماعات " متطرفة " تسعى إلى فرض قناعاتها بالقوة؛ وأنها تتخذ من " الدين " ستاراً تخفى وراءه أطماعها . ودليل ذلك أن مجمل ممارستها لا تتفق مع " الدين " وسماحته وأسلوبه فى الدعوة .

- إجهاض توجهات ثورة " التحرير " : أشارت الكاتبة سريعاً إلى ذلك " التناقض " بين " شعارات " ثورة " التحرير " الجزائرية وحقيقة " الواقع " الذى يعيشه " الشعب " الجزائرى؛ وهو أمر يمكن أن نعده من العوامل القوية فى هذه " الأزمة " التى نتحدث عنها .

تقول " شهيدة " إحدى صديقات " الساردة": " متوسة؛ إحدى قرى الثورة الزراعية . بنيناً ألف قرية اشتراكية بمساعدة خبراء من الدول الاشتراكية عمتى تعيش هناك . سوف نذهب لزيارتها " (ص ٧٤) . وعندما يذهبان إلى هذه " العمة " نكتشف مستوى " المعيشة " المتردى الذى تعيش فيه؛ وتوضح " شهيدة الأمر بقولها إن سياسة " التسيير الذاتى " و " التعاونيات " قد فشلت لأسباب كثيرة يقف " الحزب " وراءها وسوف " تنتزع الأرض من الفلاحين وتباع لمن يستطيع الدفع " (ص ٨٧) . وبتصوير هذه " المفارقة " يتضح مدى التناقض بين واقع الحياة الذى يعيشه الجزائريون وهذه " الاشتراكية " التى لم يبق منها إلا هذه اللافتة الضخمة المكتوب عليها " قرية متوسة الاشتراكية "؛ كما تحولت مظاهر " التقدم " من مكتبات ومسارح وغير ذلك إلى أبنية " مغلقة " لا تؤدى دورها . والغريب أن يمتد هذا " التناقض " إلى الكثيرين ممن شاركوا فى

حرب " التحرير " كما فى حالة والد " شهيدة " الذى صعد إلى الجبل حاملاً سلاحه لكنه لم يصرف ما قرره الحزب نفسه من رواتب ومساكن لمن شاركوا فى الحرب بل لقد وصل الصراع بين المناضلين إلى حد القتل وقيل أن يتحقق الاستقلال وذلك أنه " عندما بدأت البشارات الأولى لانتصار الثورة كان لابد من تحديد من سيحكم؛ الحسابات واضحة، هو شيوعى [والد شهيدة] . خطر جديد على القوة الجديدة، فكان لابد أن يقتل . لم يقتل برصاص فرنسا، ذبح بسكاكين رفاق الجبل " ص ٤٣ وهكذا فإن اقتتال " رفاق " الثورة قبل " الاستقلال " وبعده؛ ثم ذلك " التناقض " بين شعاراتها وحقيقة " الحياة " التى يعيشها أغلب الجزائريين؛ وقد أجهض مشروع الثورة ودفع الكثيرين إلى الانفضاض من حولها؛ ومهد السبيل إلى ظهور تلك الاختلافات والخلافات الفكرية والعرقية والتعصبية بالصورة الحادة التى يعانى منها " الشعب " الجزائرى.

***

من خلال ما سبق نستطيع أن نقارن بين الروايتين السابقتين؛ وفى هذا الإطار نقول إن الروايتين قد عبرتا عن واقعين مأزومين وصلا إلى حد " الحرب" الأهلية وإن تفاوتت دراجاتها بين القطرين. وأن الروايتين قد اشتركتا فى التأكيد على أثر النزاعات العرقية والانسلاخ عن العروبة فى صنع الأزمتين [اللبنانية والجزائرية].

لكن " بيروت بيروت " قد أكدتا على أثر الخلافات " الدينية " بين المسلمين والمسيحيين واليهود والخلافات المذهبية داخل كل دين على حدة. كما أكدت على أثر الخلافات السياسية المتحزبة؛ وولاءات هذه الأحزاب إلى " أنظمة " عربية متناحرة، كما أكدت – بصورة جلية جداً – على أثر التدخل " الإسرائيلى " فى شئون لبنان بغرض استمرار هذا الاقتتال الطائفى؛ فى أكدت " رائحة اللحظات " على أثر " التعصب " الدينى [الإسلامى تحديداً]؛ وأثر ارتباط بعض الفصائل الفكرية والسياسية بـ " الغرب " ممثلاً فى " فرنسا "؛ وأثر إجهاض مشروع " الثورة " التحررى.

وبالنسبة للرؤيتين المستخلصتين للخروج من هذه " الأزمة "؛ يمكن القول أن رؤية

السارد فى " بيروت بيروت " كانت واضحة ومحددة فى ضرورة فصل " الدين " عن " الدولة " وكفالة حقوق " المواطنة " الكاملة لأفراد الشعب على اختلاف أديانهم؛ والوقوف فى وجه الخطر الإسرائيلى الذى يبتلع " الأرض" ويرمى إلى تفتيت " الأوطان " المجاورة. فى حين كانت رؤية السارد فى " رائحة اللحظات " مستنبطة ومستوحاة من خلال الأحداث ورؤى الشخصيات الروائية؛ وقد تمثلت هذه " الرؤية " – على نحو ما نرى – فى ضرورة إحياء مشروع " الثورة " التحررى وتصحيح مساره؛ لأن ذلك كفيل بالتفاف الجميع حوله وسد الطريق أمام استفحال النزعات العرقية والتعصب الدينى على السواء.

***

"كامب ديفيد":

تعد قضية " كامب ديفيد من القضايا الهامة على المستوى " القومى "؛ فإقدام " رئيس " مصرى فى " نوفمبر " من سنة ١٩٧٧ م على زيارة " إسرائيل " بغرض عقد اتفاقيات سلام معها لم يكن حدثاً هيناً أو عابراً؛ لما لمصر من ثقل بارز فى هذا " الصراع " العربى الإسرائيلى؛ وقد تركت هذه " المعاهدة " – بغض النظر عن مواقف " التأييد " و " الرفض " – نتائج خطيرة مازالت آثارها باقية إلى الآن (١)

وقد كان وعى الروائيين بهذه " القضية " متزامناً مع وعى " السياسيين " بها؛ بل إن وعى الروائيين بها كان أكثر كان اكثر عقماً من الوعى " السياسى "؛ وذلك لأنهم لم يقصروا هذا "الصراع" على مجاملة المنظور [الصراع العسكرى]؛ بل امتدوا به – وهو هكذا بالفعل – إلى مجمل " الصراع " الحضارى بين المشروع " الصهيونى " العنصرى القائم على الاحتلال والتوسع ومشروع " النهضة " العربية؛ ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد أن الاعتراف بـ " الكيان " الصهيونى " قد استبدل بتوجهات " القومية " العربية نظاماًُ آخر يقوم على أنقاضها وهو ما يعرف بالنظام " الشرق أوسطى " والذى لا تخفى

---

(1) فى معرفة هذه النتائج يمكن الرجوع إلى " حديث النبادرة " مُحَمَّد حسنين هيكل شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. ط ٦ (١٩٨٥)

أخطاره السياسية والاقتصادية. (١)

وقد اخترت من الأعمال الروائية المعبرة عن هذه القضية (*) روايتين اختلفتا فى وجهة النظر كما اختلفتا فى أسلوب المعالجة وهاتان الروايتان هما : " ليلى والمجهول " لإقبال بركة و " وجع البعاد " ليوسف القعيد.

. تقع أحداث " ليلى والمجهول " فى الفترة التى اعقبت معاهدة " كامب ديفيد " متخذة من " ليلى عبد الستار " المصرية و " قيس " الطالب العربى الذى يدرس فى إحدى الجامعات المصرية بطلين لها؛ وكأنها بهذا تسعى إلى تصوير طبيعة العلاقات المصرية العربية فى هذه الفترة السياسية المتوترة.

والحق أن هذه " الرواية " لا تدخل فى مجادلات سياسية حول هذه " المعاهدة " بمعنى أنها لم تتبن – صراحة – أحد الموقفين المعروفين منها [" الرفض " أو " القبول "]، بل سعت إلى تصوير آثارها والدوافع التى أفضت إليها؛ كل ذلك بطريقة فنية موحية دون تصريح أو مباشرة. وهى سمة تكاد تكون عامة فى روايات " إقبال بركة " التى تقوم فيها بتثبيت فترة تاريخية محددة أو حادثة سياسية هامة كخلفية لأحداثها ثم تقوم برصد آثارها داخل المجتمع مما يجعلها " أشبه بالوثيقة التاريخية، لكنها لا تستعرض أحداث التاريخ، وإنما تعنى باستكشاف أثرها على الفرد والمجتمع " (١).

تبدأ الرواية بمشهد وقوع " ليلى " مريضة واجتماع أخواتها حولها؛ وتظل موزعة بين تصوير مشاهد هذا " المرض "وذكرياتها الماضية مع " قيس " ومن خلال هذه الذكريات

---

(1) " الشرق أوسطية سيطرة صهيونية على الوطن العربى " د. فوزى منصور – مؤسسة العربى.

(*) تجد الإشارة إلى أن الشعراء وكتاب القصة القصيرة كانوا أسبق فى التعبير عن هذه القضية بسبب طبيعة هذين الجنسين اللذين يتميزان بالاستجابة السريعة نسبياً لكن ذلك لا يمنع من تزامن وعى الروائيين بهذه القضية مع وعى أقرانهما من الشعراء وكتاب القصة القصيرة.

(1) " قراءة فى روايات إقبال بركة " د. سامية أحمد أسعد. مجلة " القاهرة ص ١٠ العدد ٨٨ أكتوبر ١٩٨٨

التى ترويها " البطلة " نكتشف الفارق المادى بين " ليلى " الفقيرة المكافحة و " قيس " الثرى اللاهى والذى يعجز – رغم حبه لها – عن الزواج منها؛ لأسباب عديدة منها تلك النظرة الفوقية التى يتعامل بها بعض " العرب " – ومنهم " قيس " – مع المصريين؛ هذه النظرة التى ترجع أساساً إلى الفوارق المادية؛ فقد كان " قيس "كثيراً ما يتحدث عن فقر المصريين؛ وعلى الطرف المقابل فإن " ليلى "كانت تنظر إلى ثراء العرب بوصفه ظاهرة مؤقتة مرتبطة بوجود " النفط " تحديداً؛ على عكس ثراء " مصر " الذى لا يستند إلى أسس واهية قد تدوم لجيل أو جيلين وإنما هو ثراء أبدى ودائم؛ ولعل إشارتها إلى كتاب يحمل عنوان " مستقبل الأمة العربية بعد البترول " والذى وجدته فى مكتبة " قيس " لا تخلو من الدلالة على هذه الرؤية.

على هذا المستوى تبدو علاقة " قيس " و " ليلى "كأنها علاقة " صراع " أكثر من كونها علاقة ارتباط " عاطفى "؛ وهى بهذا تكاد نكون تمثيلاً لطبيعة العلاقات العربية المصرية فى هذه الفترة؛ خاصة أن الكاتبة تقترب بـ " ليلى " من حدود " الرمز " وهو ما ظهر فى الحوار الذى دار بين " قيس " وزميليه العربيين " زياد " و " صقر " حول ملامح " ليلى " فقد " اختلف الأصدقاء الثلاثة على ملامح ليلى. زياد يقول أنها ملامح فرعونية وانها صورة اخرى نفرتيتى، وصقر يقول إنها خليط من كل الأجناس الذين تعاقبوا على ارض مصر وحكموها.. أما هو [قيس] فيصر على أن ملامحها عربية مائة فى المائة" [١]

وكأننا بهذا " الحوار " أمام بحث عن " هوية " مصر ذاتها؛ هذا فى الوقت الذى كان فيه هؤلاء الثلاثة دائمى النقاش حول مستقبل علاقة مصر بالعرب و" هل ينبغى أن تعود إلى الصف العربى... أم تشق لها طريقاً مستقلاً ؟... صقر يرى أن مصر لا حياة لها بدون العرب، وأنها سرعان ما ستعود إلى الصف العربى نادمة راكعة، أما زياد فيرى أن العرب كانوا دائماً وسيظلون قوماً متخاصمين متناحرين وأن سعيد الحظ الذى يفلت بجلده من

---

(1) " ليلى والمجهول " إقبال بركة ص ٥٤ مكتبة غريب.

حضيض واقعهم " (ص ٥٥).

تنفصل علاقة " ليلى " بـ " قيس " تماماً كما انفصلت علاقة " مصر " بـ " العرب " وتسوء حالة " قيس " ويصبح - كما يقول " زياد " - كأنه " جسد بلا روح، حياة بلا أمل " (ص ٨٣) وهو ما يعطى بعض الدلالة على حالة " العرب " بعد قطيعتهم مع " مصر " التى كانت ولا تزال بمثابة " الروح " و " الأمل " بالنسبة لهم.

يتضح مما سبق أن الكاتبة تدين هذه " القطيعة " بغض النظر عن المتسبب فيها؛ كما تدين - فى الوقت ذاته - أية علاقة لا تقوم على الندية والمساواة؛ وقد عبرت الكاتبة عن هذه المعانى روائياً حين أكدت على رغبة " ليلى " فى الزواج من " قيس " كعلاقة شرعية تقوم على " التكافؤ " ورفضها أن تكون مجرد " متعة " زائلة فى حياته؛ ورفضها أيضاً - فى موضع آخر من الرواية - زواج أختها " سميحة " من أحد " أثرياء " العرب لأنه زواج - رغم شرعيته - لا يقوم على " التكافؤ " والاختيار الحر؛ ويكفى أن " سميحة - كما تقول " ليلى " - سوف تدخل من خلال هذا " الزواج " " سوق الجوارى... أيام أن كانت المرأة تباع وتشترى " (ص ١١٣).

تبحث " ليلى " إذن عن علاقة سوية تقوم على الندية والمشاركة والمساواة؛ سواء على مستوى الأفراد أو الشعوب أو الأنظمة؛ وفى هذه الحالة فقط ويمثل هذه العلاقة يمكن محو آثار " المعاهدة السلبية " والتغلب على ما خلفته من نزاعات عربية واتهامات متبادلة.

- وعن " وجع البعاد " فإن أحداثها تقع فى نفس الفترة التى دارت فيها أحداث " ليلى والمجهول" لكنها تختلف عنها فى اتخاذها من " بركات " المنتمى لأسرة ريفية شديدة الفقر بطلاً غائباً فى إحدى الدول العربية. وفى غربته يتعرض والده لمحاولات نزع " أرضه " من قبل " أنور كساب " [العمدة]؛ فى الوقت الذى تزداد حالة " بركات " سوءاً؛ ليس بسبب غربته فحسب؛ ولكن بسبب ما نتج عن معاهدة "كامب ديفيد " من خلافات لم تقتصر على المقالات والإذاعات والكلمات المتكررة عن الخيانة والتسليم للعدو؛ بل

وصلت إلى حد الاقتتال " الجيوش وقفت على الحدود والأيادى امتدت إلى السلاح وأصبح على العربى أن يقتل شقيقه ويذبح ابن عمه ويعطى ظهره للعدو " [١]

وفى اوضاع كهذه لابد أن يعانى المصريون المقيمون فى هذه البلاد العربية؛ وكان " بركات " ـ بطبيعة الحال ـ واحداً من هؤلاء المصريين.

نحن إذن أمام أزمتين؛ أزمة اجتماعية ذات بعد سياسى تعانى منها أسرة " عبده بركات " فى الداخل؛ وأزمة سياسية ذات آثار اجتماعية يعانى منها " بركات " فى الخارج؛ وهذا ما أدركه " أسامة علوان " رسول "بركات " إلى أهله بمجرد نزوله عزبة " العتقا " [بلدة " بركات "] فبعد أن يحكى له أحد فلاحى القرية حكاية " عبده بركات " مع " العمدة " يهمس " أسامة " لنفسه " الشدة هنا والشدة هناك " (ص ١١) مشيراً بذلك إلى ما يعانيه بركات من شدة فى غربته شبيهة بما يعانيه أبوه من " شدة " مع " العمدة "؛ بحيث نكون أمام " شدة " واحدة ذات وجهين أو بعدين فى " الداخل " و " الخارج "؛ تقف " السلطة "

وراءها فى الحالتين؛ داخلياً بوقوفها مع " العمدة " وخارجياً بتغير علاقاتها مع الدول العربية. لا يعانى من الأمرين إلا أمثال أسرة " عبده بركات " وابنه " الغائب " : " عاد [أسامة علوان] يحدث نفس هـ، هل يعرف الرؤساء الذين يشتمون بعضهم فى الليل والنهار، أن هناك إنساناً فى شدة، طول عمره لا يهتم بالسياسة وهو يفهم السياسة على أنها تصريف الأمور، وتقديم الخدمات والكذب على الناس والضحك عليهم " (ص٣٠).

وفى رحلة " أسامة علوان " إلى عزبة " العتقا " نكتشف الوجه الآخر لسياسة " السلطة " الوجه المناقض لعلاقاتها المتوترة بالعالم العربى؛ وأعنى بهذا سعيها لـ " تطبيع " علاقاتها مع " العدو " الإسرائيلى؛ حيث يدور حديث بين الركاب عن " أعور العدا " الذى يزور " مصر " :

---

(1) " وجع البعاد " يوسف القعيد ص ٣١ روايات الهلال العدد ٤٨٩ سبتمبر ١٩٨٩ م.

" تحدث راكب رابع فى العربة؛ كان يبدو شاباً مثقفاً، يقرأ الجرائد والمجلات والكتب منذ أن ركب السيارة قال :

ـ ربنا يستر، أنا خايف ياخد معاه هرم من الأهرمات القثلاثة وهو راجع " (ص ٢٣) وتتوالى " المشاهد " وتعليقات " الركاب " :" ـ زيارة مسلحة، موكب بالقنابل، لقاء تحت فوهات المدافع الرشاشة

ـ رأى أسامة علوان سيارة لامعة على مقدمتها علم أزرق اللون فى وسطه النجمة السداسية التى كان يشاهدها فى تليفزيونات العالم كلما تجدد الحديث عن الحرب بين بلاده وبين الأعداء " (ص ٢٤، ٢٥).

وبوصول " أسامة علوان " إلى " العتقا " نكتشف عزلة هذه " العزبة " وانفصالها شبه التام عما يقع خارجها؛ ويصبح سؤاله عن " عبده بركات " مثيراً للدهشة؛ فعبده بركات فلاح بسيط لا تتجاوز حركته حدود " البيت " و " الحقل " و " المسجد " لا يزور أحداً ولا يزوره أحد؛ وكأن حياة "عبده بركات " بهذا تمثل بعداً آخر من العزلة والاغتراب يضاف إلى عزلة "بركات" واغترابه فى الخارج، كما تتوازى هذه المستويات جميعاً [عزلة "المكان "، عزلة" عبده بركات " فى الخارج] مع عزلة " مصر " ـ فى هذه الفترة ـ داخل محيطها العربى. ومما يزيد من الدلالة على هذه " القطيعة " وتلك " العزلة " أنهم لم يستطيعوا الاستماع إلى " الشريط المسجل " الذى وصلهم من " بركات "؛ ثم هروب " أسامة علوان " بعد تأزم الموقف؛ وباختفاء هذا الضيف الذى لم يعرفوا له اسماً أو عنواناً ينعدم الأمل فى اتصالهم بـ " بركات " كما لم يجد ذهابهم إلى " سفارة " هذه الدولة العربية لمعرفة أخباره حيث أصبحت " سفارات " الأشقاء خالية " مبانى يعيش فيها العنكبوت، وعلى أبوابه الحديدية التى تبدو مثل أبواب السجون فى البنادر الكبيرة، أقفال ضخمة " (ص ١٦٣).

إن " السفارات " هنا لم تعد تقوم بدورها الطبيعى فى " التواصل" بين " مصر " وشقيقاتها من الدول العربية؛ ووجود " العنكبوت " دال على فقدانها لهذا الدور منذ زمن

طويل؛ كما أن وجود هذه " الأقفال الضخمة " دال على إمكانية فقدان هذا الدور لفترات أخرى طويلة.

وهكذا تنعكس خلافات " السلطة " مع الدول العربية على مصير هذه الأسرة الفقيرة ومصير ابنها الغائب؛ حتى شعر " عبده بركات " كما شعرت زوجته " كل بمفرده دون أن يتحدث للآخر عما شعر به، أن بركات أضحى . ولأول مرة منذ سفره . بعيداً " (ص ١٦٤). وذلك لأن سفر " بركات " أو غيره لا يجعل منه . فى ظل الأوضاع الطبيعية القائمة على التواصل بين مصر وشقيقاتها . " بعيداً " عن أهله؛ لكن هذه " القطيعة " والاتهامات المتبادلة بل والصراع العسكرى فى بعض الأحيان من الأسباب المؤثرة التى تجعل " بركات " بعيداً لا يعرف أهله عن مصيره شيئاً.

وبهذا يكون الكاتب قد نجح فى إدانة ما خلفته الصراعات المصرية العربية فى هذه الفترة من خلال تصويره لحالة هذه " الأسرة " الريفية البسيطة وما عانت منه نتيجة هذه الصراعات مما يجعل الرواية أكثر تأثيراً وتحقيقاً لطبيعتها الفنية.

إن ما سبق يؤكد اختلاف الروايتين على أكثر مستوى وهو ما يعكس تباين المواقف العامة من هذه " المعاهدة "وما صاحبها أو نتج عنها من آثار ولتوضيح ذلك يمكن القول إن حالة " الشخصية " الرئيسية قد اختلفت فى " ليلى والمجهول " عنها فى " وجع البعاد "؛ حيث تماثلت " ليلى " فى الأولى للشفاء واستمر " قيس " فى أزمته وسوء حالته؛ وربما أوحى ذلك بقدرة " مصر " على الخروج من أزمتها؛ وعجز " العرب " فى بعدهم عن " مصر "؛ فى حين ساءت حالة " بركات " وأسرته فى " الثانية "؛ إيحاءً بالأضرار الناتجة عن " المعاهدة " على الشعب المصرى خاصة " الطبقات " الفقيرة.

أما " العلاقات المصرية العربية " فقد أوحت الأولى بالخلافات والقطيعة وإن كانت غير تامة بدليل وجود طلاب " عرب " بالجامعات " المصرية "؛ فى حين صرحت الثانية بحدة الخلافات التى وصلت إلى درجة " الاقتتال " و " إغلاق السفارات "

أما عن صورة " العدو الإسرائيلى " فلا توجد إشارة إليه فى " ليلى والمجهول " مما يوحى برغبة الكاتبة فى التركيز على تناول طبيعة العلاقات " المصرية / العربية "؛ فى حين أكدت " وجع البعاد " على معاداة هذا " العدو " والسخرية منه ورفض " التطبيع " معه.

وبينما نأت " ليلى والمجهول " عن نقد " السلطة " المصرية فى ذلك الوقت أو الإشارة إليها؛ نجد " وجع البعاد " زاخرةً بنقدها لهذه " السلطة " وسياستها الداخلية والخارجية.

أما عن الموقف من " المعاهدة " فقد مالت " ليلى والمجهول " إلى رفض " القطيعة " بين " مصر " و " الدول العربية "؛ دون تصريح برفض " المعاهدة " مما يؤكد على إيمانها بضرورة التضامن العربى حرباً وسلماً؛ فى حين أكدت " وجع البعاد " على رفض " المعاهدة " وما ترتب عليها من آثار مما يؤكد إيمان الكاتب بضرورة اتحاد " العرب " فى معاداة إسرائيل ".

الباب الثانى

بنية "الشكل" الروائى

الفصل الأول

بناء "الشخصية الروائية"

٦- تعد " الشخصية " الروائية من أهم عناصر البناء " الروائى "؛ بل إن أهميتها تتجاوز أهمية العناصر الأخرى مثل : الحدث؛ المكان؛ الزمان، وذلك لأن وعى " الشخصية " الروائية هو الذى يحدد طبيعة هذه " العناصر " ويتبادل معها التأثير؛ وأكثر من ذلك " فإن غاية الرواية؛ باعتبارها تعبيراً فنياً هى تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب... ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية؛ وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هى أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم " [١]

ورغم ما سعت إليه بعض الاتجاهات " الروائية " الجديدة من تسطيح لـ " الشخصية " الروائية؛ وتهميش لفاعليتها؛ واستبعاد لمفهوم " البطل " بمواصفاته الإيجابية الفاعلة؛ تظل " الشخصية " الروائية " عنصراً رئيسياً يتصل بقاؤها ببقاء الجنس الأدبى (الروائى) فى حد ذاته " [٢]

ويبقى السؤال الآن هو : كيف يمكن دراسة " الشخصية " الروائية كما تبدت فى الروايات السابقة ؟ وما هو التصنيف المناسب الذى يمكن أن تندرج تحته ؟ وما هو أثر الرؤية " السياسية " فى بناء " الشخصية " الروائية وطبيعتها وكيفية نموها أو ثباتها ؟ .

---

(1) " قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيات التفسير " روجر ب هينكل، ت : د. صلاح رزق ص.٢٣١ دار الآداب ط١ (١٩٩٥)

(٢) " الرواية العربية والحداثة " د. محمد الباردى ص ٢٠٩ دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية – ط١(١٩٩٣

لقد درج أغلب الباحثين على تقسيم " الشخصيات " الروائية إلى : "خيرة " و " شريرة "؛ أو " البطل " و" البطل " المضاد؛ ومن حيث اهتمام الروائى بها إلى : شخصية رئيسية وشخصية ثانوية؛ وهكذا يظل هذا التقسيم الثنائى مراعياً فحسب طبيعة " الشخصية" ودرجة الاهتمام الفنى بها

غير أن هذا التقسيم " الثنائى " لم يكن ـ فيما رأيت ـ مستوعباً لأنماط " الشخصية " فى الروايات موضع الدراسة؛ حيث أنها تقوم غالباً – بوصفها " روايات سياسية " ـ على وجود " شخصيات " سلطوية بمستوياتها المختلفة : السياسية، والاجتماعية، والأجنبية وهى نماذج مستمدة من الروايات موضع الدراسة والتى توزعت فى " القسم الأول " ـ موضوعياً ـ حول تصوير طبيعة " السلطة السياسية " و " السلطة الاجتماعية " و " سلطة " الهيمنة الأجنبية " والتى يمكن ان نضيف إليها أيضاً صورة " العدو " المباشر؛ بوصفه شخصية "كلية " اعتبارية تسعى إلى " التسلط " و " الاحتلال ".

ولا شك أن وجود هذه النماذج " السلطوية " المتعددة ينتج ـ بالضرورة ـ نماذج " شخصية " " خارجة " عليها أو " متكيفة " معها أو " مستلبة " بما تبثه الشخصيات " السلطوية " من وعى؛ أو" انتهازية " تتكيف مع توجهات " السلطة " وتستغلها لصالحها، وهى نماذج متنوعة بتنوع نماذج الشخصية " السلطوية " ذاتها وبتأثير منها.

ولهذا كان من الضرورى ـ إحكاماً لإمكانيات دراستها ـ تصنيفها إلى مجموعتين؛ يمكن أن نطلق على الأولى " نماذج " الشخصية " التى لا ترضى عن الواقع لكنها عاجزة ـ فى الوقت ذاته ـ عن تغييره (١)، ومع ذلك يمكن القول ـ توسيعاً لدلالة هذه الشخصية " الإشكالية " ـ إن هذه " الرغبة " فى تغيير " الواقع " قد تنجح فى أحيان قليلة؛ وبناء على هذا تتنوع أنماط هذه " الشخصية " لتشمل "

ـ الشخصية " المتمردة " : وهى الشخصية التى تمتلك درجة عالية من " الوعى " الذى يدفعها إلى " التمرد " على الواقع؛ دون أن تستطيع تغييره.

---

(1) انظر " الرواية السياسية " د. طه وادى ص ٢٣ دار النشر للجامعات المصرية ط ١ (١٩٩٦).

. الشخصية "المقهورة ": وهى شخصية لا تمتلك هذه الدرجة العالية من "الوعى" ويقتصر دورها على تلقى فعل "القهر"دون "تمرد " أو "مقاومة" ملحوظة.

. الشخصية " الجماعية " : وهى شخصية بالمعنى " الاعتبارى " حيث تشمل مجموعة كبيرة من " الشخصيات " التى تتحد أهدافها فى تغيير " واقع " مرفوض؛ وغالباً ما تنجح فى تحقيق هذه الأهداف.

والمجموعة الثانية يمكن ان نطلق عليها : نموذج "الشخصية" (التابعة)؛ وهى على النقيض من " الشخصيات " السابقة؛ حيث تكون راضية عن " الواقع " ومتكيفة معه؛ وتعد – بصورة أو بأخرى – امتداداً لـ " السلطة " داخل " الواقع " أو صوراً أخرى لها.

ومن الطبيعى أن تتنوع أنماطها فتشمل :

. الشخصية " الانتهازية " : وهى الشخصية التى تستثمر " فساد " الواقع فى تحقيق مصالحها، سواء كان ذلك على المستوى السياسى أو الاجتماعى.

الشخصية " المستلبة " : وهى الشخصية التى يتم تغييب وعيها بفعل دعايات " السلطة "، بحيث تكون محكومة فى أنماط تفكيرها بما تبثه هذه " السلطة " من " وعى " زائف. يستوى فى ذلك أن تكون هذه " السلطة " سلطة " قطرية " أو سلطة " أجنبية " أو سلطة " نظرية " أيديولوجية.

الشخصية " المتكيفة " : وهى الشخصية التى تقنع بواقعها وما ينتجه من إمكانيات دون أن تبدى رغبة فى تغييره أو مجاوزته.

ومع ذلك يبقى هذا " التصنيف " الذى ارتضيته شأن غيره من " التصنيفات " الممكنة " ليس غاية فى ذاته وإنما هو ذريعة للكشف عن عالم الشخصيات فى الرواية والتعرف على عناصره ومكوناته مما يساعد دون شك على فهم أفضل للعالم الروائى بأسره " (١)

---

(1) " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ٣١٩ المركز الثقافى العربى ط ١ (١٩٩٠).

وإجمالاً لما سبق يمكن تلخيص هذا " التصنيف الثلاثى فيما يلى :

أولاً : نموذج الشخصية " السلطوية " :

١– نموذج " الشخصية " السلطوية السياسية.

٢– نموذج " الشخصية " السلطوية الاجتماعية.

٣– نموذج " الشخصية " السلطوية الأجنبية.

ثانياً : نموذج " الشخصية " الإشكالية :

١– نموذج " الشخصية " المتمردة.

٢– نموذج " الشخصية " المقهورة.

٣– نموذج " الشخصية " الجماعية.

ثالثاً : نموذج الشخصية التابعة.

١– نموذج " الشخصية " الانتهازية.

٢– نموذج " الشخصية " المستلبة.

٣– نموذج " الشخصية " المتكيفة.

ويبقى الآن أن أحدد . بإيجاز . الطريقة الإجرائية المناسبة لدراسة كيفية بناء " الشخصية " على اختلاف نماذجها. وفى هذا الصدد يمكن الاستفادة مما اقترحه " فيليب هامون " حين اتخذ من المقياسين " الكمى " و " النوعى " أداتين لمعرفة كيفية تقديم " الشخصية " الروائية حيث يراعى المقياس الكمى " كمية " المعلومات الواردة عن " الشخصية " فى حين يراعى المقياس " النوعى " مصدر تلك " المعلومات " " هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التى تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن

نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها " [١]

ورغم دقة هذين المقياسين فإنه من الممكن ـ منعاً للتكرار ـ دمجها معاً؛ وذلك لأن المقياس " الكمى " متضمن بالضرورة ـ أو من الممكن مراعاته ـ داخل المقياس " النوعى".

وبناء على هذا يمكن أن نحدد نمطى تقديم " الشخصية "كالتالى :

ـ التقديم المباشر : هو تقديم " الشخصية " لنفسها.

ـ التقديم غير المباشر : هو تقديم " الراوى " أو " شخصيات " الرواية لهذه الشخصية؛ وكذلك ما يمكن استنتاجه من صفات يدل عليها سلوك الشخصية ومواقفها وآراؤها.

هذان هما النمطان المتبعان غالباً فى تقديم " الشخصية " الروائية؛ غير أن هناك نمطاً ثالثاً يمكن اقتراحه فى هذا المجال؛ وهو نمط " مزيج " من النمطين السابقين؛ وذلك عندما يتم " سرد " ما تقدمه الشخصية عن نفسها [النمط المباشر] من خلال شخصية أخرى [النمط غير المباشر] ورغم أن هذا النمط يمكن إدراجه تحت نمط التقديم " غير المباشر " فإننى أراه " مزيجاً " من النمطين السابقين.

بهذه الأنماط الثلاثة [" المباشر "، " غير المباشر "، " المزيج "] ومراعاة المقياس " الكمى " عند تطبيقها يمكن معالجة " الشخصيات " الروائية بتصنيفاتها السابقة.

***

أولا : نموذج " الشخصية " السلطوية :

١ـ نموذج "الشخصية" السلطوية السياسية:

إذا كانت " السلطة " فى أصل طبيعتها ـ وكما ذكرت فى مواضع سابقة ـ تقوم على " التراتب "؛ فمن الممكن أن توزع الشخصيات " السلطوية " السياسية التى قدمها

(1) السابق ص ٢٢٤.

الروائيون إلى شخصيات فى " قمة " السلطة وشخصيات قريبة من " القمة " وشخصيات فى أسفل " السلطة" يمكن وصفها بأنها أداة " السلطة " القامعة المتصلة مباشرة بمجموع المحكومين. وذلك لأن هذا "التراتب" لا يعكس فحسب طبيعة " السلطة " ولكنه يعكس أساساً ـ وهذا هو هدف ما نقدمه الآن ـ طبيعة " الشخصية " السلطوية المقدمة.

ـ ففى المحور الأول الذى دار حول " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد نجيب محفوظ فى (الكرنك) يركز فحسب على إحدى الشخصيات " السلطوية " السياسية التى تقع فى أسفل " السلطة " وهو " خالد صفوان " وقد قدمه الكاتب بنمطى " التقديم " الرئيسيين؛ الأول النمط (غير المباشر) من خلال (الراوى) و (شخصيات) الرواية، وهو النمط الذى ظل مستمراً حتى قرب نهاية " الرواية "؛ ثم النمط (المباشر) من خلال تقديم (خالد صفوان) لنفسه فى ختام الأحداث الروائية؛ وقد صور الكاتب من خلال هذين النمطين على صورتين : صورة " الشخصية " القامعة المستبدة المنفذة لما يأتيها من أوامر [من خلال نمط التقديم غير المباشر]؛ وصورة " الشخصية " المأزومة المنقلبة على نفسها وعلى " السلطة " التى كانت تمثلها وعلى التيارات السياسية المتصارعة معها. ولا يخلو كل ذلك من دلالة؛ فنمط التقديم " غير المباشر " الذى استمر على مدار أغلب الأحداث مناسب لحالة " الغموض " الذى يحاول الكاتب إثباتها للشخصية السلطوية المقدمة؛ هذا " الغموض " الذى يمنحها قدرة عالية على إرهاب الآخرين وترويعهم؛ كما يوحى أسلوب التقديم " المباشر " الذى ظهر مع نهاية الأحداث بانكسشاف أمر هذه " الشخصية " بل وأمر " السلطة " ذاتها بعد هزيمة " يونيو " (١٩٦٧).

فى حين كثرت شخصيات " الزينى بركات " السلطوية وتوزعت بين شخصيات فى " قمة " السلطة [السلطان] وشخصيات قريبة من " القمة " [الزينى بركات] وشخصيات فى أسفل السلطة [زكريا بن راضى]. وهى كثرة تجعل من الممكن تقسيم شخصيات الرواية كلها إلى شخصيات سلطوية وشخصيات " محكومة "؛ فـ " السلطان " يقابله من حيث " المكانة " وقوة التأثير الإيجابى على الجماهير " الشيخ أبو السعود الجارحى "؛ و " الزينى بركات " يقابله من حيث الرغبة الصادقة فى الإصلاح والإخلاص

الحقيقى للجماهير "سعيد الجهينى "؛ و " زكريا بن راضى " يقابله من حيث الرغبة فى زوال " القهر" " عامة الشعب " و " السلطان " ممثل " قمة " السلطة؛ لا يق دم إلا عن طريق نمط التقديم " غير المباشر " فهو " بعيد و " غامض " و " فوق " الجميع؛ لا نعرفه إلا من خلال ما يتداوله الآخرون عنه. أما " الزينى بركات ". وسوف أتوقف بالتفصيل عنده — و " زكريا بن راضى " فيقدمان بأنماط التقديم الثلاثة مما يوحى بتعقد " شخصيتهم " التى تمارس " السلطة " وتقع تحت طائلتها فى نفس الوقت. وفى " الهؤلاء " نجد " الديجم " فى " قمة " السلطة مقدماً من نمط " غير المباشر " من خلال شخصيات سلطوية تقع " أسفل " السلطة [" الرجل المضغوط" و " جاحظ العينين "] كما نجد الأخيرين مقدمين بنمطى " التقديم " [" المباشر " و " غير المباشر "]؛ والمعلومات الواردة عنهما تؤكد تسلطهما ومحاولتهما الدائبة فى تزييف " الوعى ".

وفى " إمام آخر الزمان " نجد " الأئمة " المتعاقبين فى " قمة " السلطة؛ مقدمين من خلال أنماط التقديم الثلاثة [" المباشر"، " غير المباشر"، " المزيج"] لكننا نلاحظ أمراً لافتاً وهى أن الكاتب لا يقدم أسماءهم أو صفاتهم المادية؛ مكتفياً فقط بذكر أقوالهم وتعليماتهم؛ وأن حياة أغلبهم تنتهى بـ " الموت " الواضح أو الغامض أو بثورة أحدهم على الآخر. باستثناء " حاكم " واحد ذكر أسمه وهو السيد " حسن الحفناوى " وليس غريباً يكون هذا " الحاكم " غير مدع للإمامة وأن تنتهى دعوته الإصلاحية سريعاً بعد اغتياله بأيد مجهولة.

وفى " حكاية تو " نجد شخصيتين فى " أسفل " السلطة؛ الأولى هى شخصية " شوكت " صاحب الشهرة الواسعة فى فنون التغذية مقدمة بنمط التقديم " غير المباشر " وقد صورها الكاتب على صورتين : صورة الشخصية " القامعة " ثم صورة الشخصية " المتكيفة " مع واقعها الجديد بعد استغناء " السلطة " عنه؛ والثانية شخصية " اللواء زهدى " مقدمة بأنماط التقديم الثلاثة؛ وهى إن كانت على ما دار الرواية شخصية " قامعة " فإنها قد مرت بمرحلتين : مرحلة كانت فيها قادرة على ممارسة ما تؤمن به من " قمع "؛ ومرحلة أصبحت فيه عاجزة عن ممارسته رغم استمرار إيمانها بجدواه.

وفى " أوراق ١٩٥٤ " نجد شخصيات تاريخية معروفة فى " قمة " السلطة [جمال عبد الناصر، مُحَمَّد نجيب، صلاح سالم، على صبرى، خالد محى الدين] وقد قدم "عبد الناصر" – وسوف نتوقف عنده لاحقاً – من خلال نمطى التقديم ["غير المباشر" و"المزيج "]؛ فى حين قدم " نجيب " من خلال نمطى التقديم ["غير المباشر "و"المباشر"]؛ وقد تنوعت طبائع شخصياتهم بين " التسلط " و " المناورة " والرغبة فى "الديمقراطية".

– وفى المبحث الثانى (الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية)؛ نجد فى "نجمة أغسطس" إشارات سريعة لشخصيات فى " قمة " السلطة مثل (عبد الناصر – ستالين – رمسيس الثانى) مقدمة بنمط التقديم " غير المباشر " مؤكدة جميعها لطبيعة " القمع " و " الخداع " وإن كنا لا نعدم وجود بعض الصفات الإيجابية لـ " عبد الناصر " على لسان بعض أفراد عامة " الشعب "؛ كما نجد شخصيات فى أسفل " السلطة " ذات طابع " مدنى " مثل " المدير المصرى " الذى يتحاشى الحديث عن " ستالين "؛ وهما مقدمان بنمطى التقديم " المباشر " و "غير المباشر"

وفى " انكسار الروح " نجد ذكراً صريحاً لـ " عبد الناصر " وإشارات إيجابية لـ " السادات " مقدمين بالنمط " غير المباشر "؛ وقد تأرجحت مواقف البعض إزاء " الأول " بين " التأييد " و " الرفض "؛ فى حين غلب موقف " الرفض " للثانى . وفى " بيت الياسمين " يقدم الاثنان بالنمط " غير المباشر "؛ وقد اتضح موقف " التأييد " للأول و " الرفض " الصريح لـ " الثانى " وهو نفس ما نلاحظه فى " يوم قتل الزعيم "؛ فى حين تميل أغلب شخصيات " ذات " إلى رفض " الأول " وتأييد " الثانى " باستثناء بطلة " الرواية " التى كانت مؤيدة لـ " عبد الناصر " ثم تراجعت عن هذا التأييد بعد مقاطعتها .

– وفى مبحث (الرواية السياسية وقضية الحرب)؛ نجد تقديماً " مباشراً" سريعاً لشخصية " عبد الناصر " فى الرواية (فى الصيف السابع والستين) من خلال خطاب " التنحى " بغد الهزيمة وفى " الأسرى يقيمون المتاريس " نجد تقديماً " غير مباشر " له من خلال " العدو الإسرائيلى " وفى " الممكن والمستحيل " نجد حديثاً عاماً عن قمع " السلطة " بوصفها شخصية " واحدة " اعتبارية ونفس الأمر نجده فى " موسم العنف

الجميل " مع إعطائها صفات مغايرة مثل " الانقسام " و " التشتت " و " الهزيمة " ثم الاستعداد لـ " الحرب " وتحقيق " النصر "، وكذلك قدمت شخصية " العدو " بالنمطين " المباشر " و "غير المباشر " وفى " الحرب فى بر مصر " نجد حديثاً عاماً عن " السلطة " بصيغة الجمع إيحاء بتعدد مستوياتها وأطرافها؛ كما نجد شخصيات من " أسفل " السلطة [" المستشار العسكرى "، " مندوب " الشرطة العسكرية، " مسئول " كبير] مقدمة بنمطى التقديم " المباشر " و" غير المباشر"؛ تجهض رغبة " المحقق " فى إقرار " الحق " ومعاقبة الجناة. وفى " هوس البحر " نجد ذكراً صريحاً لشخصية " السادات " مقدمة بالنمط "غير المباشر" من خلال " الساردة " أثناء نزوله فى مطار " القدس " كما نجد إشارات عامة لـ" مراكز القوى " فى الحقبة " الناصرية " وصراع " السادات " معهم ثم تخلصه منهم.

ـ وفى مبحث (الرواية السياسية وقضية الهيمنة الأجنبية) نجد فى " الشبكة " ذكراً صريحاً لشخصية " عبد الناصر " على لسان " السارد " متهماً إياه بالتقصير فى محاربة فى محاربة " الفساد " أو بتهيئة الفرصة لمخربى " القطاع العام "؛ كما نجد وصفاً حسياً دالاً لشخصية من " أسفل " السلطة [رئيس لجنة تشغيل المعتقلين] مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر ". وفى " الناب الأزرق " نجد تصويراً كنائياً موسعاً بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " لشخصية " عثمان الشحات " لدلالتها الرمزية على " السلطة " السياسية. وفى " اللجنة " نجد تغييباً واضحاً وربما متعمداً لرموز " السلطة " السياسية القطرية فى مقابل هيمنة " اللجنة " الأجنبية؛ باستثناء إشارات عامة إلى " الحكومات " العربية وخضوعها لهذه " اللجنة ". على العكس من " كتاب التجليات " التى يكثر فيها ذكر " عبد الناصر " و " الحسين " رضى الله عنه؛ بوصفهما رمزين لمقاومة " التبعية "؛ وترسيخ " الهوية " العربية والإسلامية؛ فى مقابل "السادات " الذى لم يقدم بالاسم بل من خلال أوصاف سلبية تدل على رفض " السارد " له؛ و " يزيد بن معاوية " قاتل " الحسين ".

ـ وفى مبحث (الرواية السياسية والقضايا القومية) نلاحظ نشوء " سلطة " سياسية

محتلة وهى " سلطة " العدو الإسرائيلى فى " أحمد داود " من خلال شخصيات فى أسفل هذه " السلطة " تنتمى إلى منظمات " صهيونية " مختلفة مثل " راشيل " اليهودية الروسية و د. " ماركس روزنبرج " اليهودى الألمانى؛ مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " كما نجد بعض الشخصيات تتخذ صفة " السلطة " الفلسطينية المقاومة مثل شخصية الحاج " أمين الحسينى " مقدمة بالنمطين " غير المباشر " و" المزيج ".

وفى " شرق النخيل " نجد شخصيات تنتمى إلى " أسفل " السلطة ممثلة فى ضباط " الأمن " مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "، كما نجد تقديماً " غير مباشر " للعدو الإسرائيلى على لسان " سمير " الفلسطينى.

وفى " بيروت بيروت " نجد إشارات متعددة لمعظم رؤساء " الدول " العربية بأسمائهم الصريحة مقدمين على لسان " السارد " " بالنمط " غير المباشر " مؤكداً أثرهم فى صنع الأزمة " اللبنانية "، كما نجد إشارات متعددة ايضاً لشخصيات من " أسفل " السلطة " ممثلة فى ضباط " الأمن " وجنود " الميلشيات " المسلحة مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "

وفى " رائحة اللحظات " نجد تقديماً " غير مباشر " لـ" السلطة العراقية" ولشخصيات تنتمى إلى " أسفل " السلطة " المصرية " [ضباط الأمن تحديداً] من خلال ذكريات " الساردة " وتعليقاتها وآرائها السياسية.

وفى " ليلى والمجهول " نجد تقديماً " غير مباشر " لمصر وعلاقتها بالدول العربية؛ ولاشك أن هذا التقديم ينصرف أساساً إلى " السلطة " المصرية و" السلطات " العربية؛ على أساس مسئوليتها عن تحديد طبيعة هذه العلاقات.

ونفس الأمر نجده فى " وجع البعاد " فى تقديمها " غير المباشر " لـ " الحكومات " العربية؛ مع إشارات سريعة لشخصيات تنتمى إلى " أسفل " " المصرية " على لسان " أسامة علوان " رسول " بركات " إلى أهله.

مسنطيع من خلال ما سبق أن نصنع " مقارنة " على مستويين : الأول مستوى "

المحاور " الموضوعية المختلفة التى عالجتها الروايات وانعكاس هذه " المحاور " على طبيعة الشخصيات الروائية؛ والثانى مستوى " التراتب " الذى يحدد مواقع " الشخصيات " وانعكاس ذلك أيضاً على طبيعتها وكيفية تقديمها.

ففى المحور الأول [الرواية وطبيعة السلطة السياسية] نلاحظ غلبة توظيف " الشخصية " التراثية بوصفها رمزاً لشخصيات " مناظرة " فى العصر الحديث؛ وهى صورة من صور ارتباط "لأدب " بـ " التاريخ " . على نحو ما يشير أ. د. أحمد هيكل . والتى تتخذ سمة " استحضار بعض الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث؛ وتوظيف هذا المستحضر توظيفاً أدبياً ليقول الأديب المبدع من خلاله شيئاً جديداً تماماً ومعاصراً تماماً؛ فيكون استحضار هذا العنصر التاريخى رمزاًُ أو تلميحاً أو تذكيراً " (١) ونلاحظ ذلك فى " الزينى بركات " و " إمام آخر الزمان ".

كما نلاحظ اعتماد بعض الروائيين على التصوير " الكنائى " الساخر فى تقديمهم للشخصيات السلطوية كما يظهر من هذه " التسميات " [الديجم، الرجل المضغوط، جاحظ العينين] فى رواية " الهؤلاء "؛ أو التصوير الساخر المباشر كما فى تقديم شخصية " اللواء زهدى " فى " حكاية تو "؛ والتصوير " الحقيقى " الذى يؤكد دلالة " القمع " كما فى شخصية " خالد صفوان " فى " الكرنك ". وأحياناً قليلة يعتمد بعض الروائيين فى هذا المحور على التصريح " المباشر " بالشخصيات " السلطوية "كما فى " أوراق ١٩٥٤ " التى تحفل بأسماء تلك الشخصيات الحقيقية [" جمال عبد الناصر "، " مُحَمَّد نجيب"...]

وبشكل عام نلاحظ بهذا " المحور " غلبة " الشخصيات " التى نقع فى " أسفل " السلطة وابتعاد واضح عن السخصيات التى تقع فى قمتها.

وفى محور (الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية) نلاحظ غلبة " التصريح " المباشر سواء كان ذلك من خلال تحديد " اسم " الشخصية كما فى " انكسار الروح " و " ذات " أو من خلال الإيحاءات واضحة الدلالة على الشخصيات المقدمة كما فى " يوم قتل

---

(1) " فى الأدب واللغة " د. أحمد هيكل ص ٣٤ الهيئة العامة للكتاب (١٩٩٨).

الزعيم " أو الجمع بين الأسلوبين كما فى " نجمة أغسطس " و " بيت الياسمين ".

وبشكل عام نلاحظ اشتراك الروايات جميعاً فى الإشارة إلى " الشخصيات " التى تقع فى " قمة " السلطة؛ هذا بجانب الشخصيات " السلطوية " الاجتماعية التى سوف نشير إليها لاحقاً.

وفى محور (الرواية السياسية وقضية الحرب) نجد إشارات جد قليلة وسريعة إلى " عبد الناصر " فى رواية " فى الصيف السابع والستين " و " الأسرى يقيمون المتاريس وإلى " السادات " فى " هوس البحر " فى حين نجد حديثاً عاماً عن " السلطة " بوصفها شخصية " اعتبارية " فى باقى الروايات وهو ما يوحى بتغييب " روايات " هذا " المحور " للشخصيات " السلطوية مما يجعل من الممكن وصفها بأنه " شخصيات " خارج " المكان " الروائى لكنها مؤثرة فيه.

وفى محور " الرواية السياسية وقضية الهيمنة الأجنبية " تتوزع الروايات بين " التصريح " بالاسم [" الشبكة " و " التجليات "] والتصوير " الكنائى " الموسع [الناب الأزرق] والتغييب الواضح [اللجنة].

وفى (الرواية السياسية وقضايا القومية) نجد حديثاً عاماً عن " السلطة " وبروزاً ملحوظاً لشخصية " العدو "؛ مما يقربه من محور " قضية الحرب ".

وعلى مستوى " التراتب " تتسم " الشخصيات " الواقعة فى " قمة " السلطة بسمات تميزها عن شخصيات المستويات الأخرى؛ إذ تتسم غالباً بأنها : شخصية واحدة؛ دائمة السلطة؛ وتكاد سلطتها أن تكون كاملة؛ ويغلب على تقديمها فنياً نمط التقديم " غير المباشر ".

فى حين تتراوح " الشخصيات " القريبة من "القمة " بين أن تكون " واحدة " أو عدة " شخصيات " وغالباً ما تكون " مأزومة " لوقوعها تحت " سلطة " أعلى؛ وسلطتها غير دائمة باستثناءات قليلة؛ ويغلب أن تقدم فينا بالأنماط الثلاثة بهذا الترتيب [غير المباشر، المزيج، المباشر]. أما " الشخصيات " الواقعة " أسفل " السلطة فيعلب أن

تكون عدة " شخصيات " داخل الرواية الواحدة؛ كما تتأكد أزمتها مقارنة بالشخصيات السابقة؛ ودائماً ما تكون مستبعدة بعد تخلص " السلطة " منها؛ ويغلب على تقديمها الأسلوب " المباشر ".

ويبقى الآن أن أعرض ـ بصورة أكثر تفصيلاً ـ لبعض الروايات التى راعيت فيها أن تكون ممثلة للأنماط السابقة؛ وقد اخترت لهذا :

" الزينى بركات "، " أوراق ١٩٥٤ "، " يوم قتل الزعيم "

أ- الزينى بركات :

إن أولى الملاحظات اللافتة ـ وهو ما سوف نكشف دلالته ـ أن هذه الرواية قد خلت تماماً من استخدام النمط " المباشر " فى بنائها لشخصية " الزينى " وهذا يعنى أن " الزينى " كان دائماً موضوعاً " للحديث والوصف والتعليق " من منظور الشخصيات الأخرى [تقديم غير مباشر] ولا يخل بذلك تلك اللقاءات القليلة التى تحدث فيها " الزينى " عن نفسه أمام " عامة " الناس حيث كانت هذه اللقاءات " مسرودة " من الآخرين [تقديم مزيج]؛ كما كان حديثه فيها مقتضباً وقائماً على الأسئلة التقريرية أكثر من كونه إفضاء عن النفس.

وما أعتقده هو أن الكاتب يحاول ـ باستخدامه لأسلوبى التقديم السابقين ـ إحاطة شخصية " الزينى " " بدرجة من " من " الغموض " الذى يتسق مع طبيعته والذى ساعد عليه قلة " المعلومات " المعروفة عن حياته الخاصة؛ وحتى ما عرف عنه من معلومات كانت أ بسبب تناقضاتها ـ مثيرة للحيرة والغموض؛ ومع ذلك يظل من الممكن ـ من خلال حديث الآخرين عنه ووصفهم له ـ استنباط مجموعة من الصفات التى بدت على هذه " الشخصية " ومن هذه " الصفات " :

١- الذكاء البادى على ملامحه. ٢- غموض حياته الخاصة.

٣- هيبته فى نفوس الآخرين. ٤- قدرته الفائقة على تتبع أسرارهم

٥- حرصه الظاهرى على مصالح الفقراء.

٦- زهده فى المناصب وبساطة مظهره [١]

لكن هذه الصورة الإيجابية سرعان ما تتبدل شيئاً فشيئاً، حين نعلم مع تقدم الأحداث أنه لم يكن زاهداً فى منصب " الحسبة " بل اشتراه بـ " ثلاثة آلاف دينار " قدمها " رشوة " إلى الأمير " قانى باى " وأن بساطة مظهره كانت خداعاً وستاراً يخفى به ما سلبه من أموال بعد توليه منصب " الحسبة " وأن حرصه المعلن – وليس الحقيقى – على الفقراء لم يكن إلا وسيلة لكسب تأييدهم له.

واضح مما سبق أننى قد اعتمدت على ما يسمى بـ " المقياس الكمى " فى تحديد صفات " الزينى " فى صورتيه الخادعة والحقيقية؛ وألمحت – فى إيجاز – تطبيقاً لـ" المقياس النوعى " – إلى أن الكاتب قد استخدم نمطى التقديم " غير المباشر " و " المزيج " فى رسم لهذه " الشخصية "؛ ويبقى الآن أن نتعرف على الأطراف المشاركة فى هذا التقديم؛ وفى هذا نلاحظ تعدد الأطراف التى قدمته من زوايا جد مختلفة يمكن توصيفها على هذه الصورة :

. الرؤية " الرسمية " : وقد تمثلت فى " القرارات " الصادرة عن " السلطان " بشأن تولية " الزينى " لمنصب " الحسبة " وهى رؤية تؤكد صلاح " الزينى " وتقواه وجدارته بهذا المنصب.

. الرؤية " المحايدة " : وقد تمثلت فى رؤية الرحالة " البندقى " التى غلب عليها الوصف الخارجى لشخصية " الزينى " واستنتاج ما يوحى به هذا " الوصف " من صفات؛ ورصد ما يصدر عنه وتسجيل تعليقات الناس عنه.

. الرؤية " الواعية " : وقد تمثلت فى رؤية الشيخ " الجارحى " الكاشفة لشخصية " الزينى " الحقيقية والرافضى له فى نهاية الأمر.

---

(1) انظر فى هذه الصفات جميعاً الرواية " ص ١٢، ١٣، ٣٨، ٥٨، ٢٣٣.

. الرؤية " المثالية " : وقد تمثلت فى رؤية " سعيد الجهينى " التى اتسمت بالتحيز لـ " الزينى " ومحاولة التماس الأعذار لما يصدر عنه من أفعال مرفوضة أو مثيرة للشك؛ وقد ظل " سعيد " فترة طويلة متمسكاً بهذه " الرؤية " مما وسمها بالمثالية لأن " سعيد " . فى حقيقة الأمر . كان يخلع على شخصية " الزينى " ما يحلم به ويتمنى أن يراه وليس ما يراه حقيقة؛ ولم يستطع أن يتخلص من هذه " الرؤية " إلا بعد اتضاح شخصية " الزينى " تماماً.

. الرؤية " العامة " : وقد تمثلت فى رؤية " عامة " الناس واتسمت فى أغلبها بالتأييد الانفعالى؛ فى حين نجد . فى أحيان قليلة . بعض الآراء الرافضة له.

. الرؤية " المتوجسة " : وقد تمثلت فى رؤية جهاز " البصاصين "؛ واتسمت بالشك الدائم فى شخصية " الزينى " والسعى لكشف أسراره بغرض السيطرة عليه أو – على الأقل – التعاون معه وهو ما حدث فى نهاية الرواية.

بهذه الطريقة المركبة استطاع الكاتب تقديم شخصية " الزينى " وبناءها بناء فنياً يقوم على كشف كافة جوانبها بصورة تكاد تكون متزامنة مما خلق درجة عالية من الصراع بين تلك الرؤى المختلفة؛ وأبعد الرواية – فى رسمها لهذه الشخصية – عن الرؤية الأحادية التى تبسط بناء الشخصية وتفقدها عقمها الدلالى.

ب- " أوراق ١٩٥٤ " وشخصية " عبد الناصر " :

لم يحدث اختلاف حول شخصية سياسية قدر الاختلاف الذى دار ولا يزال حول شخصية " عبد الناصر "؛ وهو خلاف وصل إلى حد التطرف سواء بالرفض أو التأييد وقد حاولت هذه الرواية تجسيد هذه المواقف المتطرفة دون أن نعدم وجود بعض المواقف الموضوعية.

واللافت أن الكاتب قد تعامل مع " عبد الناصر " بوصفه شخصية مشاركة فى أحداث الرواية؛ واتبع فى تقديمه لها نمطى التقديم " غير المباشر " و " المزيج "؛ ورغم كثرة الآراء التى قدمت حول " عبد الناصر " يظل من الممكن تصنيفها إلى ثلاث رؤى أساسية

هى :

. الرؤية " المعادية " وقد مثلها . من دوافع مختلفة . كل من اللواء " عويس " وأسرته التى فقدت امتيازاتها الاجتماعية بعد الثورة [دافع اجتماعى] ود. " أوديت " ود. " يونس عبد العال " [دافع أيديولوجى " " ماركسى " و " ليبرالى "]؛ هذا بالإضافة إلى المواقف التى غلب عليها الصراع السياسى كما فى حالة " محمد نجيب " ومجموعة من الضباط الأحرار.

وكما تنوعت دوافع أصحاب هذه الرؤية تنوعت أيضاً آراؤهم؛ فمن ناحية لا تنجد ذكراً لـ " عبد الناصر " على لسان اللواء " عويس "؛ وهو تجاهل يعد بمثابة النفى الضمنى للثورة وقائدها؛ ودليل ذلك أنه ظل دائماً على ثقة من عودة كل شئ لوضعه القديم، حتى يكتشف – مع الوقت – سراب هذه الأمنيات وينتهى به الأمر إلى الرحيل عن " مصر".

أما د. " اوديت " فقد نظرت إلى " عبد الناصر " بوصفه شخصية " متسلطة " و " حذرة " و ط متوجسة " بدرجة مبالغ فيها (ص ٥٩)؛ وهو نفس موقف د. " يونس " تقريباً الذى كان يكن – بوصفه ليبرالياً – عداء مبدئياً لتدخل " الجيش " فى شئون " السياسة "؛ وفى بعض المواضع يكشف عن طبيعة

"عبد الناصر" المناورة واستغلاله للقوى السياسية المتصارعة لصالحه (ص ٣١٤).

ولا تبعد رؤية " محمد نجيب " عن الصفات السابقة؛ فنراه يؤكد منذ البداية على " عناد " عبد الناصر وتمسكه بالسلطة (ص ٢٠٩) وإخفائه لنواياه فى بعض الأحيان.

وهكذا يمكن تحديد أهم صفات " عبد الناصر " بناء على هذه الرؤية فيما يلى :

١– التسلط وحب السيطرة ٢– الحذر والتوجس من الآخرين.

٣– القدرة على المناورة.

. الروية " المنحازة " : وقد مثل اليوزباشى " شهدى الششتاوى " هذه الرؤية وكان ذلك راجعاً إلى إيمانه بأن " عبد الناصر " هو " قائد " الثورة وأنه زعيم شعبى تهتف "

الجماهير " باسمه. كما مثلها " عباس الوهيدى " مكرراً الصفات السابقة ومضيفاً إليها إيمان " عبد الناصر "الديمقراطية لكنه يعطى الأولوية للعدالة الاجتماعية (ص ٣٣٦).
تتركز صفات " عبد الناصر " إذن طبقاً لهذه الرؤية فيما يلى :

١– شخصية قيادية قادرة على تحمل مهام الثورة والحفاظ عليها.

٢– شخصية متجاوبة مع المطالب الشعبية.

٣– محبوبة من جماهير الشعب.

٤– شخصية مؤمنة بضرورة العدالة الاجتماعية تمهيداً لإقامة ديمقراطية حقيقية.

. الرؤية " الموضوعية " : وقد مثلها د. السيد أحمد؛ وسوف نلاحظ أنه قد أكد على نفس الصفات التى قال بها أصحاب الرؤية " المعادية "؛ ومع ذلك لم يلغ ما حققه " عبد الناصر " من إنجازات وظل على صلة قوية به رغم الحادثة المدبرة التى أودت بحياة ابنته د. " أوديت " وقد لخص موقفه هذا بقوله : " ما وقع لابنتى ليس حادثة فردية وعلى الشعب أن يجرى حساباته ويحصى مكاسبه وخسائره ويقيم ما قدمه جمال عبد الناصر إلى هذا البلد وبعدها يصدر حكمه " (ص ٣٥٦).

وبهذه الرؤى الثلاث نكتشف موقف أغلب القوى السياسية فى هذه الفترة من " عبد الناصر "؛ وقد عرض لها الكاتب بحياد واضح؛ لكن يبدو أن الرؤية " الموضوعية " هى أقرب الرؤى التى يتبناها الكاتب؛ وذلك لأنها كانت آخر الرؤى التى اختتمت بها الرواية بالإضافة إلى أنها كانت أكثر الرؤى بروزاً على مدار فصولها.

ج- " يوم قتل الزعيم " وشخصية " أنور السادات " :

اللافت حقاً أن كافة الروايات التى سعت إلى تصوير شخصية الرئيس الراحل " أنور السادات " لم تصرح باسمه على عكس الروايات التى قدمت شخصية " جمال عبد الناصر "؛ حيث نلاحظ – بالنسبة لـ " السادات " – أن الروايات التى قدمته قد اعتمدت على الإيحاء الذى يتراوح بين " الرمز " الدال و " المباشرة " التى تصل لحد

التصريح كما فى " يوم قتل الزعيم "؛ والتى تبدو فيها شخصية " السادات " ذات حضور مهيمن منذ البداية زمن خلال عنوانها الذى يدل عليه دون لبس؛ ثم انتهاء أحداثها باغتياله بالإضافة إلى هيمنته الظاهرة والمستترة على كافة أحداثها.

ورغم كثرة عدد شخصيات الرواية [إحدى عشرة شخصية] فإن " السادات " لا يقدم إلا من خلال شخصيتين فقط هما : " محتشمى زايد "؛ و " علوان فواز محتشمى " بوصفهما ممثلين لرؤيتين مختلفتين [الرؤية " الليبرالية "، الرؤية ذات الطابع " الاشتراكى " التى جسدتها ثورة يوليو].

وهذا يعنى أن تقديم شخصية " السادات " يتم بنمط التقديم " غير المباشر " فقط وهو النمط الرئيسى الذى اتبعته الروايتان السابقتان.

وباستعراض رؤية " محتشمى " نلاحظ سخريته من " شعارات " الرخاء التى كان يطلقها " السادات " ويكذبها الواقع؛ لكنه – فى الوقت ذاته – لا يتردد فى الإشادة بمظاهر التوجه " الديمقراطى التى تجاوبت " السلطة " مع مطالب " الشعب " فى تحقيقها (ص ٢٢) لكن هذا التوجه الديمقراطى سرعان ما يتبدد مع أحداث الخامس من سبتمبر " ١٩٨١ " حين " زج " [السادات] فى السجن بالمصريين جميعاً من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر (ص ٦٥) واللافت حقاً أن " محتشمى " كان يعرض لهذه الأحداث فى الوقت الذى كان يرثى فيه موت صديقه " سليمان مبارك " وكأنه يرثى نفسه؛ ولعل الكاتب يريد أن يوحى بهذا إلى انتهاء ما يمثله هذا الجيل من قيم الحرية والتسامح [جيل ثورة " ١٩ "]. وفى احتفال " عيد النصر " يصف " محتشمى " " السادات " قبل اغتياله بالزهو والخيلاء والاعتداد بالنفس. وإجمالاً نستطيع أن نحدد رؤية " محتشمى " لـ " السادات " فى هذه الصفات :

١- الخداع المتمثل فيه إطلاق الشعارات المناقضة للواقع الحقيقى.

٢- الطبيعة الانفعالية التى تؤدى – غالباً – إلى قرارات استبدادية؛ وهو ما حدث فى الخامس من سبتمبر؛ رغم ما كان مسموحاً به من مظاهر ديمقراطية.

٣- الامتلاء بالسلطة والزهو بالنفس.

أما رؤية " علوان " فتتضح حين يصف أحلام " الإصلاح " بأنها هائمة تجئ من فوق أو من تحت بقرارات أو بانتفاضات (ص ١٢) وهذا يعنى أن " السلطة " التى يمثلها (السادات) لم تكن – من وجهة نظر " علوان " – جادة فى هذا " الإصلاح " أو لم يكن لها خطة محكمة فى تحقيقه أو آلية فاعلة تمارسها – فى سبيله – مؤسسات الدولة؛ وإنما كان هذا " الإصلاح " مرهوناً بإرادة " الحاكم " وقراراته أو تحت ضغط " انتفاضات " شعبية؛ كما تتضح رؤيته حين يقول عن " السادات " " إنه أفسد علينا لذة النصر؛ نصر مقابل هزيمتين " (ص ٢٣) وربما كان يعنى بهاتين الهزيمتين النتائج التى ترتبت على نصر " أكتوبر " فى بعديها : " السياسى " [الاعتراف بإسرائيل والصلح المنفرد معها] و " الاجتماعى " [مظاهر الفقر الذى عانت منه أغلب طبقات المجتمع].

يمكن إذن تركيز رؤية " علوان " لـ " السادات " فيما يلى :

١- الاستبداد بالرأى والانفراد بالقرار سواء على المستوى الاجتماعى أو السياسى.

٢- التخلى عن معاداة الكيان " الصهيونى " وعدم مراعاة تحقيق العدالة الاجتماعية وواضح أن " الرؤية " الأولى دارت – غالباً – حول تأكيد افتقاد الممارسة الديمقراطية فى حين دارت الثانية حول تأكيد التخلى عن العدالة الاجتماعية وإنهاء " الصراع " المصرى الإسرائيلى؛ وهما رؤيتان تتفقان مع طبيعة صاحبيهما وانتماءيهما الفكريين. وبهذا يكون " نجيب محفوظ " قد نجح فى تقديمه لهذه الشخصية باختياره الدال لصاحبى هاتين الرؤيتين اللتين تستوعبان أهم جوانب الشخصية المقدمة.

د - نموذج الشخصية " السلطوية " الاجتماعية :

أعنى بالشخصية "السلطوية " الاجتماعية تلك الشخصية التى تمارس سلطتها داخل إطار اجتماعى محدد سواء استمدت هذه "الشخصية" سلطتها من "السلطة السياسية" أو من "سلطة" القيم الاجتماعية المهيمنة؛ وقد تجلت هذه " الشخصيات" فى نماذج "العمدة" والشخصية "الإقطاعية" والشخصية "الرأسمالية"؛ ونموذج "الأب" و"الزوج".

والحق أن هذه النماذج لم تكن بنفس درجة الانتشار الذى لاحظناه على الشخصية " السلطوية " السياسية داخل الروايات موضع الدراسة.

. فعلى مدار المحور الأول [الرواية وطبيعة السلطة السياسية] لا نجد إلا نموذجين فى " أوراق ١٩٥٤ " مقدمين بالنمط " المباشر " هما " حمادة أبو جبل " [العمدة] واللواء " عويس " العسكرى [الإقطاعى].

. فى حين نلاحظ انتشار هذه " النماذج " فى المحور الثانى [الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية] ففى " انكسار الروح " نجد " والد سلوى " نموذجاً للشخصية " الرأسمالية " ومقدماً بالنمط " غير المباشر " وقد تمثلت " سلطة " فى إجهاضه لطموحات بعض شخصيات الرواية من خلال مشاريعه الاستثمارية ومحاولة فرض هيمنته على " بطل " الرواية بحيث يكون شبيهاً أو امتداداً له.

وفى بيت " الياسمين " نجد نموذج الحاج " لقمان " [الراسمالى] مقدماً بالنمط " غير المباشر " وقد تمثلت سلطته فى تلك " الثروة " التى استطاع من خلالها الوصول لمجلس الشعب ولعل موت " الدكرورى " الرمزى الذى أشرت إليه سابقاً يكون دالاً على قوة هذه " السلطة " و " الهيمنة ".

وكذلك الأمر مع " أنور علام " فى " يوم قتل الزعيم "؛ الذى قدم بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "؛ والذى لا يخلو بالإضافة إلى كونه شخصية " سلطوية " اجتماعية؛ من أبعاد سياسية " على نحو ما أشرت سابقاً.

وفى " ذات " تكثر بصورة لافتة الشخصيات السلطوية الاجتماعية؛ ويمكن أن نشير إلى الحاج " قرشى " الذى قدم بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "؛ وفى " الحرب فى بر مصر " نجد شخصية " العمدة " ذات الأبعاد السياسية وسوف نتوقف عندها تفصيلاً فيما بعد؛ وفى " هوس البحر " نجد أمراً جديداً هو شخصية " الأم " التى تصبح الشخصية الرئيسية المهيمنة داخل الأسرة بعد غياب " الأب " ثم تتحول إلى

شخصية رأسمالية " (*)

. وفى محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية " تكثر هذه الشخصيات فنجد فى " الشبكة " شخصية " رئيس مجلس الإدارة " فى " الناب الأزرق " شخصية " الدرديرى " وفى " اللجنة " شخصية " الدكتور " وفى "كتاب التجليات " شخصية " الأب " البديل ومعظمها مقدم بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر ".

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نجد فى " أحمد وداود " نماذج الشخصيات " الإقطاعية " التى عانت مع " العدو " الصهيونى؛ وفى " رائحة اللحظات " نجد نموذج " الزوج " القاهر [زوج " الساردة " وزوج " رفيقة " الجزائرية]؛ وفى " ليلى والمجهول " نجد نموذج " الثرى " العربى ممثلاً فى " قيس "؛ وفى " وجع البعاد " نجد نموذج " العمدة " ممثلاً فى " أنور كساب " وكلها مقدمة بالنمط " غير المباشر " باستثناء " قيس " وبعض نماذج " أحمد وداود" حيث كان التقديم بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر ".

والملاحظ على هذه النماذج مقارنة بالشخصيات " السلطوية " السياسية؛ أنها جميعاً شخصيات مشاركة فى الحدث الروائى؛ ويغلب على تقديمها النمطان " المباشر " و " غير المباشر "؛ وأن مقومات سلطتها تكمن أساساً فى قدرتها " المالية " أولاً ثم " القيم " الاجتماعية المتوارثة ثانياً.

ولمعرفة ذلك تفصيلاً يمكن اختيار روايتين تمثلان أنماط تقديم هذه " الشخصية " على نحو دال وهما : " الحرب فى بر مصر " التى قدمت نموذج " العمدة "؛ و " شرق النخيل " التى قدمت نموذج " الأب "

أ - نموذج " العمدة "

اعتمد يوسف القعيد فى تقديمه لشخصية " العمدة " — بناء على نمط " الرواية "

(*) لا يمنع هذا كون هذه " الشخصية " شخصية متكيفة " أساساً ومسايرة للمراحل السياسية المختلفة التى مر بها " الوطن " وهو ما سوف أعالجه فى موضع لاحق.

ذاتها والتى تعتمد على تعدد الأصوات – على نمطى التقديم " المباشر " وذلك فى الفصل الأول الذى يرويه " العمدة " عن نفسه؛ و " غير مباشر " فى بقية الفصول من خلال " منظور " الشخصيات الأخرى

ومنذ الفصل الأول نكشف مقومات سلطة " العمدة " الذى تمثلت فى عودة " الأرض " الزراعية إليه؛ وفى مهابته فى أعين أهل القرية بحكم منصبه بينهم؛ وفى " ثرائه " الكبير الذى عبر عنه الكاتب بكثير من مظاهر الدالة (ص ٨، ١٠)؛ ثم فى عصبيته العائلية وأبنائه السبعة؛ وهو أمر لا يقل أهمية عن " المال " فى ظل مجتمع يعتمد بصورة أساسية على " القوة " المستمدة من كثرة " العدد " .

هذا هو الجانب الأول المعلن فى شخصية " العمدة "؛ غير أن هناك جانباً آخر خفياً صرح به " العمدة " فى الفصل الأول؛ ومن ذلك فقدانه للرجولة بعد إجراء عملية " استئصال البروسطاطا (ص ١٢) وكذلك تحايله فى تهريب أبنائه واحداً وراء الآخر من " التجنيد "؛ يضاف إلى ما سبق ما أشار إليه الكاتب على لسان " العمدة " من أن أصوله ليست مصرية .

بهذه الصفات الأخيرة تكتمل أمامنا شخصية " العمدة " كما يقدمها بنفسه؛ ثم ينتقل الكاتب إلى التقديم " عير المباشر " وقد راعى الكاتب أن تكون الشخصيات التى تقوم بهذا التقديم متباينة اجتماعياً وثقافياً وفى اقترابها من " العمدة " أو ابتعادها عنه؛ وقد دارت نظرة هذه الشخصيات إلى " العمدة " حول : هيبته فى نظرهم باعتباره رمزاً للحكومة؛ ونفاذ أوامره؛ وثرائه البادى على مظهره؛ كما دارت – فى جانب منها – حول طيبته وخيريته على نحو ما يشيع منافقوه .

لكن هذه النظرة إلى النقيض عندما يكتشف أهل القرية ما فعله "العمدة" مع "مصرى" وكان ذلك تمهيداً لما سوف يقدمه صديق "مصرى" و "الضابط" و "المحقق" من آراء حول شخصية " العمدة " تكشف – بعمق –عن حقيقتها؛ فنجد صديق "مصرى" يتجاوز صفات " العمدة " السلبية لكى يصل إلى طبيعة الواقع الاجتماعى الذى أوجد

أمثال " العمدة " ودفع – فى نفس الوقت – بـ " مصرى " ووالد إلى قبول العرض " الشاذ " وهو أن يذهب " مصرى " بدلاً من ابن " العمدة " إلى التجنيد فى مقابل أن تظل " الأرض " مع والد " مصرى ".

يبقى أن أشير إلى اتباع الكاتب لمبدأ " التدرج " فى تقديم هذه الشخصية؛ حيث انتقل بها من " الخاص " إلى " العام " وهو تدرج لم يكن مفاجئاً وذلك لأن الكاتب كان دائم الإشارة إلى الطبيعة العامة لجريمة " العمدة "؛ يضاف إلى هذا أن التدرج من " الخاص " إلى " العام "؛ " التدرج " الذى اتبعه الكاتب فى تقديم شخصية " العمدة " من الرؤية " الذاتية " [التقديم المباشر] إلى الرؤية " الموضوعية " [التقديم غير المباشر] وهو " تدرج " يتفق مع طبيعة تطور أحداث الرواية ذاتها التى اعتمدت على تعدد الأصوات فى تقديم " رؤية " أكثر إقناعاً وموضوعية.

ب- نموذج " الأب " :

تبدو رواية " شرق النخيل " مسكونة بسلطة " الأب " على انحاء متعددة؛ وذلك لأن " بهاء طاهر" لم يقتصر على تصوير هذه السلطة " الأبوية " داخل نطاق العائلة بل سعى – وهذا هو الأهم – إلى توسيع حدود هذه " السلطة " متجاوزاً بها إطار " العائلة " بحيث تكون مؤثرة على حركة " المجتمع " بصورة عامة.

وقد اتضح منذ صفحات الرواية الأولى مدى تعلق كافة تفاصيل حياة الأبناء بإرادة "آبائهم"؛ فهم الذين يقررون – على سبيل المثال – زواج " حسين " من " فريدة " وزواج " السارد " من " منيرة " وهم أيضاً الذين يحولون دون تحقيق ذلك بعد أن تدب الخلافات بينهم.

وهو نفس المنطق الذى أراد والد "السارد" أن يتعامل به مع "أخيه" الأصغر؛ وهكذا نصبح أمام علاقات تراتبية داخل نطاق الأسرة الواحدة على أكثر من مستوى : [الأب/ الأبناء]؛ ["الأخ الأكبر" بديل الأبي فى غيابه/ الأخوة الصغار]؛ [الأخ/ الأخت] إلى آخر هذه العلاقات التراتبية التى تسم المجتمع بالطابع "الأبوى"؛ "الذكورى".

وليس غريباً – فى هذا الواقع – أن تتحول سلطة " الأب " من سلطة " مباشرة " فى حياته إلى سلطة " معنوية " بعد موته؛ فقد كان عم " السارد " يتصرف كما لو كان أبوه " مازال يعيش معه ويراقبه " (ص ٣٤) ولا يكتفى " السارد " بما يخلعه على أبيه وعمه من صفات تؤكد سلطتهما بل يعتمد أيضاً على ما يسمى بالصورة " المشهدية " الدالة على هذه الصفات؛ ففى أحد المشاهد (ص ٣٠) يوظف السارد بعض العناصر الدالة على هذه " السلطة " من قبيل " المكان " المرتفع الذى يجلس عليه والد " السارد " وعمه فى مقابل " الأرض " التى يجلس عليها " السارد " وابن عنه؛ واحتدام " الحوار " بين الأب والعم فى مقابل وجود الابنين وعدم قدرتيهما على المشاركة ٠

وواضح أن الكاتب يعتمد على نمطى التقديم " المباشر " من خلال ما يقدمه الأبوان عن نفسيهما؛ و " غير المباشر " من خلال ما يقدمه " السارد " وابن عمه عن " أبويهما"

ولا يكتفى الكاتب بهذه " السلطة " الأبوية فى تلك " القرية " النائية؛ بل يشير إلى صورة أخرى تعبر عن هذا " التسلط " داخل القاهرة؛ حيث ينقل على لسان " سوزى " [إحدى فتيات الليل] ما حدث بين رجل عجوز وابنه فى إحدى الحافلات أثناء مظاهرات الطلبة قبل حرب أكتوبر (ص ٢٥) وكأن الكاتب يحاول رسم صورة شاملة لطبيعة السلطة " الأبوية " التى يمتزج فيها الاجتماعى والسياسى وما يصحب ذلك من قيم متوارثة.

٢- نموذج الشخصية " السلطوية " الأجنبية :

لا تكثر نماذج هذه " الشخصية " داخل الروايات موضع الدراسة؛ حيث تلاحظ وجودها فى بعض المحاور فقط؛ مثل محور " الرواية السياسية وقضية الحرب " ففى روايتى " الأسرى يقيمون المتاريس " و " موسم العنف الجميل " نجد بعض النماذج الممثلة لـ " العدو " الصهيونى مقدمة بالنمطين " المباشر " وغير المباشر "؛ أما بقية روايات هذا المحور فتقدم " العدو " بوصفه شخصية " اعتبارية " واحدة من خلال النمط " غير المباشر ".

. وفى محور " الرواية السياسية وقضية الهيمنة الأجنبية " تكثر نماذج هذه " الشخصية

" ففى روايتى " الشبكة " و " الناب الأزرق " نجد شخصيتى مندوب شركة " لاروشيل " ومستر " هنتر " وسوف نتوقف عندهما لاحقاً؛ وفى " اللجنة " يتعامل الكاتب مع مجموعة " الأعضاء " الذين يشكلونها بوصفهم " شخصية " واحدة متحدة الأهداف والأساليب؛ وفى "كتاب التجليات " نجد إشارات عديدة إلى اختراق نماذج هذه " الشخصية " الممثلة للعدو " الصهيونى " لحدود " الوطن " مقدمة بالنمط " غير المباشر".

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نلاحظ كثرة هذه النماذج فى " أحمد وداود " مقدمة بالنمطين " المباشر" و " غير المباشر "؛ وفى " بيروت بيروت " تقدم هذه الشخصية " السلطوية " الأجنبية بوصفها شخصية " اعتبارية " من خلال النمط " غير المباشر "؛ وفى " وجع البعاد " نجد إشارة إلى أحد زعماء " الكيان " الصهيونى مقدماً بالأسلوب " غير المباشر ".

وهكذا نلاحظ – بصورة عامة – ندرة وجود هذه النماذج كشخصيات روائية؛ وغلبة النمط " غير المباشر " فى تقديمها؛ كما نلاحظ تفاوت نماذج هذه " الشخصية " بين تمثيل " الهيمنة " الجزئية و " الهيمنة " الكلية؛ على نحو ما يظهر فى الروايتين موضع الاختيار.

أ- " مندوب " شركة " لاروشيل " [مسيوروكار] :

يتعامل الكاتب مع هذا " المندوب " بوصفه شخصية روائية؛ وهى شخصية مؤثرة بصورة واضحة رغم مشاركتها القليلة فى أحداث " الرواية "؛ وفى توضيح ذلك فإنه يقدمها من منظور " خليل منصور " بنمط التقديم " غير المباشر "؛ الذى يبدأ بتحديد الصفات المادية الحسية : " جسمه طويل "؛ " عيناه تطلان من أعلى "، وينتهى بتحديد نمط تفكيره وإيمانه بـ " المصالح المتعددة الجنسية " التى تتجاوز " الاعتبارات القومية " (ص ٩٧) وهكذا يصبح مسيو " روكار " تشخيصاً لنمط شائع من انماط التفكير " الغربى " الذى يؤكد ضرورة الاتحاد فى مواجهة الدول " الاشتراكية.

ويستمر " خليل منصور " فى تقديم هذه الشخصية موضحاً طبيعتها " التسلطية "

بقوله : " جلست أتأمله.. كل شئ فيه منسق ومهذب.. من أول أظافر اليدين؛ وشعر الرأس؛ حتى الحقيبة الأنيقة الطرية يفتحها بشفرة سرية.. يطلب الأشياء بأدب جم كأنه فى بلاط الإمبراطورية الفرنسية.. ولكنه عندما يجلس يمد ساقيه كأنه من أهل البيت " (ص ٩٧) وفى موضع سابق يقول إنه قد " تعود أن يحكم دون أن يتدخل " (ص ٩٧) وهى عبارة توضح خفاء " التسلط " الذى يمثله " الاستعمار " فى صورته الجديدة غير المباشرة التى ابتعد بها عن صورته القديمة القائمة على التدخل العسكرى المباشر؛ كما تعد العبارة الأخيرة من الاستشهاد الأول تعبيراً كنائياً يكشف عن طبيعة علاقته – بوصفه رأسمالياً – بالدول الأخرى؛ التى تقوم على إلغاء الحواجز بين هذه الأوطان والتعامل معها بوصفها أسواقاً استهلاكية تابعة؛ وأخيراً نلاحظ حرص الكاتب على ذكر صفات مسيو " روكار " المادية التى تتآزر مع صفاته المعنوية فى تأكيد طبيعة " التسلط " و " المظهر " الحضارى الخادع الذى يبديه مسيو " روكار ".

ب- مستر " هنتر " :

تظهر هذه الشخصية فى بداية النصف الثانى من " الناب الأزرق " كتطور طبيعى لهذا الاستغلال المتواصل الذى يمارسه " عثمان الشحات " على " الأم ".

وقد اعتمد الكاتب فى تقديمه – شأن الشخصيات الأخرى – على النمط " غير المباشر " ؛ ومنذ البداية تتبدى صفات هذه " الشخصية " التى تمثلت فى قدرته على معرفة قيمة " المادة " المراد استغلالها [اللبن] بمجرد النظر إليه؛ كما تتضح طبيعته " العملية " غير المترددة عندما يقرر بدء تنفيذ المشروع المشترك سريعاً؛ وأخيراً يبدو تعاليه على " عثمان " وتأففه منه ونظرته الفوقية له (ص ٧٢). ومع تنفيذ " المشروع " تتضح قدرته على " تزييف " الوعى من خلال " الدعاية " المواجهة لخدمة أغراضه؛ كما تتضح طبيعته الاستقلالية التى تفاقمت حتى اختلط لبن " الأم " بالدم دون أن يكترث؛ فكل شئ –كما يقول عثمان الشحات – " يمكن تعبئته... ويمكن بيعه " (ص ١٠١).

بهذين النموذجين : مسيو " روكار "، مستر " هنتر " يمكن تمثل كيفية تصوير

الروائيين لنموذج الشخصية " السلطوية " الأجنبية بوصفها آخر النماذج التى تدور فى إطار الشخصيات السلطوية.

***

ثانياً : نموذج " الشخصية " الإشكالية :

١- نموذج " الشخصية " المتمردة :

تكثر نماذج هذه " الشخصية " فى الروايات موضع الدراسة بصورة لافتة؛ حيث لا تخلو رواية من وجوده " نموذج " و " أكثر " لها.

. ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد نماذج منها فى " الكرنك "، و " الزينى بركات "، و " إمام آخر الزمان " و " حكاية تو " و " أوراق **١٩٥٤** " ممثلة بالترتيب السابق فى : " حلمى حمادة "، والشيخ " أبو السعود الجارحى "، و " صالح الغزالى " ووالد " تو "، و د. " أوديت " و " عباس أحمد حميدة "؛ ولكنها بالنمطين " المباشر " ثم " غير المباشر "؛ لكنها تختلف فى مرجعيات تمردها حيث تكون فى أغلب الشخصيات " أيديولوجية " ماركسية تحديداً [والد " تو"، د. " صالح الغزالى "] أو " دينية " [الشيخ " الجارحى"]؛ كما تختلف فى درجة " التمرد "؛ الذى قد يكون " تاماً" ["حلمى حمادة "، الشيخ " الجارحى"، " صالح الغزالى "، د. " أوديت "] أو غير "تام" بمعنى الموافقة على بعض " السياسات " و" رفض " بعضها [والد " تو ط، " عباس أبو حميدة "].

. وفى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " نجد فى " نجمة أغسطس " نموذجى " مايكل أنجلو " و " شهدى عطية " مقدمين بالنمط " غبر المباشر "؛ وفى " انكسار الروح " نجد نماذج الشيخ " عز " بمرجعيته " الدينية " وتمرده " التام "؛ و " علاء الحماقى " بمرجعيته " الأيديولوجية " وتمرده غير " التام "؛ ووالد " على " بمرجعيته " السياسية " المدافعة عن حقوق العمال وتمرده غير " التام "؛ مقدمين بالنمطين " المباشر " و" غير المباشر ".

وفى " بيت الياسمين " نجد نموذج " السيد برشو " مقدماً بالنمط " غير المباشر "؛ وفى " يوم قتل الزعيم " نجد نموذجى " علوان فواز " و " محمود المحروقى " بم رجعية الأول " الناصرية " وتمردها " الضعيف " الذى سرعان ما ينتهى إلى " التكيف " مع " القيم " الاستهلاكية السائدة؛ وهى مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " .

– وفى محور " الرواية وقضية الحرب " نجد فى " الصيف السابع والستين " نموذجى " خليل " بمرجعيته " الدينية " و " أنور " بمرجعيته " الايديولوجية " الماركسية وتمردهما " التام " مقدمين بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "؛ وفى " الأسرى يقيمون المتاريس " نجد هؤلاء " الأسرى " مجموعة من المتمردين بمرجعية وطنية وقومية واضحة؛ وسوف تأتى دراستهم بوصفهم شخصية " اعتبارية " واحدة فى موضع لاحق . وفى " موسم العنف الجميل " نجد نموذجى " سمير " و " ليلى " بمرجعيتهما الوطنية الرافضة لواقع الهزيمة مقدمين بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "؛ وفى " الحرب فى بر مصر " نجد نموذج صديق " مصرى " مقدماً بالنمط " المباشر " .

– وفى محور " الرواية والهيمنة الأجنبية " نجد فى " الشبكة نموذج "سعيد أبو كرم" و"خليل منصور " بمرجعيتهما " الأيديولوجية " الماركسية وتراوح موقفيهما بين " التمرد " التام [سعيد] والتمرد غير " التام " الوسطى [خليل] مقدمين بالنمطين " المباشر وغير المباشر " . وفى " الناب الأزرق " نجد نماذج شخصيات " الأبناء " متراوحة بين " التمرد " ومحاولات " التكيف " ومقدمة بالنمطين " غير المباشر " و " المباشر "؛ وفى " اللجنة " يجنح " السارد " – فى بعض المواقف – إلى " التمرد " غير " المباشر " وهو مقدم بالنمط

" المباشر " وكذلك الأمر فى "كتاب التجليات " حيث غلب على " السارد " فيها طبيعة " التمرد " التام وإن بدا كشخصية " مستلبة " فى بعض أجزائها.

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية "؛ تبدو شخصية " أحمد " فى " أحمد وداود " " متمردة " على واقع " الاحتلال " الصهيونى لفلسطين ومقدمة بالنمطين " المباشر " و "

غير المباشر " وفى " شرق النخيل " نجد نموذجى " سمير " الفلسطينى وابن " عم " السارد مقدمين بالنمطين السابقين وفى " بيروت بيروت " يشترك " السارد " مع " انطوانيت فاخورى " فى صفة " التمرد " وهو نفس ما نلاحظه مع " ساردة " " رائحة اللحظات " و " ليلى والمجهول" و " أسامة علوان " فى " وجع البعاد " ويغلب على تقديمهم جميعاً النمط " المباشر ".

وبصورة عامة يمكن القول إن هذه " النماذج " المتمردة على اختلاف المحاور "الموضوعية" يغلب عليهم مجموعة من السمات تتمثل فى أنهم : شخصيات روائية مشاركة فى الحدث؛ شخصيات مختلفة فى مرجعيات " تمردها " ودرجة هذا " التمرد "؛ شخصيات مختلفة فى مصائرها التى تنتهى بـ " القتل " غالباً أو " الاعتقال " فى مرات عديدة أو التغلب على " الواقع " فى أحيان قليلة؛ شخصيات مقدمة بالنمطين الرئيسيين "المباشر" و "غير المباشر".

وسوف أعالج – تفصيلاً – أكثر هذه النماذج شيوعاً؛ وهو نموذج الشخصية الأيديولوجية " المتمردة " تمرداً تاماً والتى ينتهى مصيرها بـ " القتل "كما يظهر فى والد " تو " فى رواية " فتحى غانم " [حكاية تو].

والد "تو" :

لقد ذكرت – فى موضع سابق – أن والد " تو" شخصية " حقيقية "؛ وغنى عن القول أن الكاتب لم ينقل صورة هذه " الشخصية "كما هى فلى الواقع؛ كما أنه لم يقتصر على تقديم رؤيته لها فحسب؛ بل عمد إلى تقديمها من وجهات نظر مختلفة؛ وإبرازها من وجهة نظر اللواء " زهدى " ثم وجهة نظر ابنه "تو ".

أن أول ما يلفت نظر " السارد " فى هذه " الشخصية " هو " إيمانها " الثابت بما تعتنقه من " مبادئ "؛ وعدم " الخوف " من مواجهة " الخطر"؛ ولعل موته واقفاً كاف تماماً للدلالة على عدم انكسار " الرجل " حتى آخر لحظة فى حياته. واللافت أن " السارد " لم يتوقف عند توضيح " مبادئ " هذه " الشخصية؛ لأن الذى يعنيه ليس طبيعة

هذه " المبادئ " بل قوة " الإيمان " بها وصلابة صاحبها وشجاعته فى الدفاع عنها.

إن طبيعة هذه " المبادئ " و " الأفكار " تقدم أساساً من وجهة نظر " السلطة " ممثلة فى " اللواء " زهدى " إيحاء بهيمنتها وبكونها الأساس الذى حدد مصير هذه " الشخصية "؛ فنجد اللواء" زهدى " يصف " التنظيم الشيوعى" الذى ينتمى إليه هذا الرجل بأنه يدعو إلى الكفر والإلحاد والفوضوية وينشر دعوة الإباحية " (ص ٥٩) وربما كان من المتوقع أن يكون رأى اللواء " زهدى " فى هذه " الشخصية " وفى " التنظيم " الذى تنتمى إليه على الصورة السابقة؛ ولكن الغريب أن يكون رأى " تو " وزملائه قريباً من هذا الرأى فقد أوضحت التقارير أن الأولاد فى مدرسة " تو " يتحدثون عن والده كمجرم وجاء فى أحد التقارير أن " تو " نسفه يشارك الأولاد فى اتهام والدهم " (ص٦٠).

نحن إذن أمام مفارقة واضحة بين حقيقة موقف " الرجل " البطولى الذى ضحى فى سبيله بحياته وصورته من وجهة نظر " السلطة " [اللواء زهدى] ووجهة نظر المجتمع بمن فيهم أقرب الناس إليه. ولا يقلل من حدة هذه المفارقة إلا رأى " السارد " الذى أورده فى حواره مع " تو " حين وصف أباه بأنه " كان رجلاً عظيماً " و" أنه مات من اجل مبدأ يؤمن بأنه يسعد البشر " وأنه ترك من ورائه معنى " (ص ١٠٥).

وبهذا نكون أمام صورة شبه كاملة لتلك الشخصية؛ وهى صورة مقدمة من وجهات نظر مختلفة بحيث شملت كل جوانبها بدءاً من الجوانب " الحسية " التى ظهرت فى بعض المواضع وأوضحت أنه كان " قصيراً، رابعة، قوى البنية... " ثم الجوانب " النفسية " وانتهاء بمبادئه وأفكاره.

وواضح أن هذه " الصورة " مقدمة بالنمط " غير المباشر "؛ وقد كان هذا النوع من التقديم مناسباً لطبيعة هذه " الشخصية " التى تميزت بالغياب السريع – جسدياً – بالموت ثم الحضور شبه الدائم فى ذاكرة الجميع وعلى ألسنتهم؛ وهو أمر يصنع فى النهاية جدلاً حياً بين " حضور " هذه الشخصية المعنوى والقيمى و "غيابها " الجسدى المادى؛

ويزيد من ثرائها الدلالى ويدفع بها فى اتجاه " الرمز " الشامل لنمط المناضل أياً كان انتماؤه؛ ولعل هذه الرغبة فى " ترميز " تلك الشخصية هى ما دفعت الكاتب إلى عدم ذكر اسمها رغم كافة القرائن الدالة عليه؛ كما لم يكن انتماؤه الفكرى أساس انحياز " السارد " له بل تضحيته بنفسه فى سبيل ما يؤمن به. إن هذا المعنى [التضحية] هو أهم ما بقى من تلك الشخصية بوصفها نمطاً عاماً تندرج تحته كافة الشخصيات التى تدور حول هذا " المعنى " أو تقترب منه.

٢- نموذج " الشخصية " المقهورة :

تكثر نماذج هذه " الشخصية " فى الروايات موضع الدراسة؛ ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد فى " الكرنك " نموذجى " إسماعيل الشيخ " و " زينب دياب " وفى " الزينى بركات " نجد نماذج " سعيد الجهينى " بجانب نماذج كثيرة تنتمى للطبقات الفقيرة؛ وفى " الهؤلاء " نجد نموذج " السارد " وفى " إمام آخر الزمان " نجد نماذج من الطبقات الشعبية الفقيرة؛ وبعض الشخصيات ذات الوعى " السياسى "؛ وفى " حكاية تو " نجد " السارد " نفسه الذى يتماهى مع " الكاتب " نموذجاً للشخصية " المقهورة " التى لم تستطع ان تقول كلمتها فى إحدى " قضايا " الوطن الهامة وهى تقع على مرأى ومسمع من الجميع إلا بعد زمن طويل من حدوثها [قتل أحد المعتقلين السياسيين من أثر التعذيب]؛ وفى " أوراق ١٩٥٤ " نجد نماذج كثيرة مختلفة فى انتماءاتها السياسية ومواقعها الاجتماعية.

. وفى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " نجد " السارد " وبعض أصدقائه ونماذج شخصيات " العمال " العاملين فى " السد " العالى؛ وفى " انكسار الروح " نجد نماذج شخصيات " أسرة " فاطمة وشخصيات " عمال " قاعة الأنوال "؛ وفى " بيت الياسمين " نجد شخصية " امبابى " وشخصية " الدكرورى " المقهورة رغم محاولات " تكيفها "؛ وفى " يوم قتل الزعيم " نجد نموذج " محتشمى زايد " الشخصية لم تبرح " البيت " ولم تتجاوز تعليقاتها الرافضة والساخرة حدود " المنولوجات " الذاتية. وتزخر " ذات "

بنماذج هذه الشخصية [" ذات " و " عبد المجيد " وأغلب لأصدقائهما].

. وفى محور " الرواية وقضية الحرب " يمكن أن نعد شخصيات " فى الصيف السابع والستين " نماذج ممثلة لهذه " الشخصية "؛ وكذلك الأمر مع أغلب شخصيات " الممكن والمستحيل " و " موسم العنف الجميل " فى جزئها الأول المعبر عن هزيمة " يونيو "؛ وفى " الحرب فى بر مصر " نجد " والد مصرى " وأغلب الشخصيات المنتمية لطبقته الاجتماعية؛ وفى " هوس البحر " نجد نموذج " سلمى " [الساردة] باستثناء موقفها الأخير " المتمرد " فى نهاية الرواية؛ و " محمود " بعد إصابته فى حرب " أكتوبر " واستسلامه لقدره.

. وفى محور " الرواية والهيمنة الأجنبية " نجد فى " الناب الأزرق " نموذج " الأم " بدلالاته الرمزية المشار إليها سابقاً؛ كما نجد فى " اللجنة " نموذج " السارد " الذى جمع بين " طبيعة " الشخصية " المقهورة " أساساً و " المتمردة " فى أحيان قليلة؛ وفى "كتاب التجليات " نجد نموذج " الأب" المطارد من " أخيه "

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نجد فى " أحمد وداود " نموذج " داود " " المقهور" على مشاركة المنظمات " الصهيونية " فى اعمالها الإجرامية؛ وفى " بيروت بيروت " نجد نموذج " وديع مسيحة " المقهور بسبب ديانته خاصة فى مرحلتى طفولته وصباه ثم تكيفه بعد ذلك؛ وفى " رائحة اللحظات " نجد نموذج عمة " شهيدة " والتى يغلب عليها القهر " الاجتماعى " وفى " وجع البعاد " نجد نموذجى "بركات " ووالده ونماذج اجتماعية أخرى عديدة.

وبصورة عامة يمكن أن نلاحظ ما يلى : – كثرة الشخصيات على مدار الرواية " الموضوعية " كلها؛ – اختلاف نوعية " القهر " من محور لآخر؛ بحيث يغلب على المحورين الأولين القهر " السياسى " و "الاجتماعى " فى حين يغلب على المحور الثالث والرابع طابع القهر " الوطنى " العام؛ كما يتضح فى المحور الأخير طابع القهر " الأيديولوجى " [" أحمد وداود " تحديداً] والقهر " الدينى [بيروت بيروت]؛ – غلبة

التقدم بالنمطين " المباشر " و" غير المباشر " بوصفهما شخصيات مشاركة فى الحدث فى أغلب الروايات.

ولمعرفة كيفية تقديم هذه النماذج يمكن أن نختار " نموذجاً " يجمع بين أغلب السمات السابقة وهو نموذج " السارد " فى " الهؤلاء "؛ الذى يكاد يكون نمطاً عاماً ممثلاً للنماذج السابقة؛ ودليل ذلك عدم حرص الكاتب على تحديد " اسمه " أو " موقعه " الاجتماعى أو انتمائه " الأيديولوجى؛ إنه –كما أشير إلى ذلك – مراراً " المثقف " بـ " العهدية بمفاهيمه المتعددة الذى يمكن أن نقتصر على ثلاثة منها؛ الأول ما يذهب إليه " لويس فويير " بقوله " إن المثقف هو المتعلم والمهنى من الطبقة الوسطى الذى يختلف عمن يعمل بالصناعة والتجارة من الطبقة العليا والطبقة الدنيا " [(١)] ويمكن أن نضيف أنه رغم انتمائه – إلى الطبقة الوسطى – فإنه يعبر عن طموحات " الطبقات " الدنيا سواء كان ذلك راجعاً إلى طبيعة ما يؤمن به " مبادئ " أو لأنه – غالباً – ما يكون صاعداً منها. والثانى ما يشير إليه " ادوارد شيلز " بقوله " إن المثقف هو الشخص المتعلم الذى لديه طموح سياسى " [(٢)]. والثالث تعريب " ليبت " له بأنه الشخص الذى ينتمى إلى " الفئة المستغرقة فى إنتاج الأفكار " [(٣)] وبهذه التعريفات يكون " المثقف " ذا طبيعة شاملة فهو : اجتماعى وسياسى ومنتج للأفكار ومنتم إلى أهم " الطبقات " الفاعلة داخل المجتمع [الطبقة الوسطى] ومدافع عن حقوق " الطبقات " الدنيا.

ولهذا فإن اختيار " مثقف " " الهؤلاء " الذى يقوم بدور " السارد " هو اختيار لهذه الطبيعة الشاملة التى تندرج تحتها نماذج كثيرة.

" سارد " " الهؤلاء " :

إن " سارداً " مثقفاً كالذى نجده فى " الهؤلاء " كان من المتوقع ان يكون ذا فاعلية واضحة داخل " الرواية " توازى فاعليته المفترضة داخل " المجتمع "؛ لكننا على العكس

---

(1) " المثقف والسلطة " د. مصطفى مرتضى على محمود ص ٢٥ دار قباء للنشر والتوزيع " ١٩٩٨ ".
(٢)، (٣) السابق ص ٢٥، ٢٦.

من ذلك نجد انفسنا أمام شخصية " مقهورة " ومجهضة الفاعلية ومطاردة ومشكوك فى سلوكها دون تهمة محددة أو سبب واضح اللهم إلا ذلك التعليل الغامض الذى ذكره " الرجل المضغوط " وهو " تغير " الحالة.

ولإثراء نموذج هذه " الشخصية " فإن الكاتب يقدمه من خلال رؤية " السارد" نفسه بنمط التقديم " المباشر "؛ ورؤية " السلطة ط بنمط التقديم " غير المباشر " والتى مثلها " جاحظ العينين "و " الرجل المضغوط " و " المندوب " الذى اصطحبه فى رحلة طواف " الخافر ".

ورغم الصفات التى خلعها " السارد " على نفسه تبلغ تقريباً ضعف " الصفات " التى خلعتها السلطة عليه فإنها كانت صفات مهشمة لا تأثير لها على عكس " الصفات " التى تعاملت السلطة على أساسها معه. كما ينبغى ملاحظة أن الصفات التى خلعها " السارد " لم يقل معظمها صراحة بل أوحى بها من خلال سلوكه وردود أفعاله فى حين كانت الصفات التى قدمتها " السلطة " عنه صريحة ومباشرة وقاطعة.

ففى إطار " الرؤية " الأولى؛ نكتشف بعض " صفات " السارد من خلال سلوكه وآرائه؛ ومن ذلك اتصافه " بالحذر " الشديد فى حواره مع الآخرين خاصة " جاحظ " العنين الذى كان يطارده ويطلع على أفكاره ! فحين يحاول الأخير تأويل بعض " عبارات " السارد لمعرفة ما قد يكون بها من " رموز " يمسك " السارد " عن الكلام خشية استدراجه إلى الحديث فى " السياسة " (ص ١٨) لكنه عندما ينفرد بنفسه ينطلق فى ذكر آرائه الحقيقية الصريحة يقول : " تحاورت مع نفسى عن بعض الدول التى تتحدث فقط عن العلم مع انه لا يدخل فى تكوينها النفسى أو الحياتى، ثم أخذت أقول بأن تلك هى علة العلل" (ص ٢٠) وهو لا يعنى بهذه " البلاد " سوى بلاده [أيبوط] وطبيعى أنه لا يستطيع أن يقول مثل هذا " الكلام " الذى يكشف عن إيمانه بـ " العلم " ووصفه لـ " أيبوط " بـ " التخلف " إلا فى حواره مع " نفسه " ولا شك أن هذه الدرجة العالية من " الحذر " والخوف من " إبداء " الرأى ترجع أساساً إلى " صفة " أخرى مكتسبة وهى الإحساس الدائم بـ " المراقبة " وأن هناك من يدرك مظهره ومخبره، يقول " ورغم وجودى

منفرداً بالغرفة إلا أنني كنت أشعر أن هناك عيوناً كثيرة تراقبنى "(ص ٣٩) وهى حالة أفضت بله من خلال تراكم المواقف إلى " صفة " جد خطيرة وهى " القابلية للقهر " أو الاستجابة الطوعية له حيث صار " على استعداد لفعل وقول أى شئ للخروج من هذا المكان السقيم بارد الأثاث" (ص ٣٠)

وتعبيراً عن هذه الحالة الغريبة التى انتهى إليها " السارد " يقدم نفسه فى " صورة مشهدية " ساخرة ودالة على حقيقة حالته؛ حين يتصور نفسه " مقلوباً " فى سيره " ومنفصلاً " عن ذاته (ص ٥٠).

ومع قرب نهاية الرواية يتخلى " السارد " عن هذه " الإيحاءات " والصور "المشهدية " الدالة؛ ليعدد فيما يشبه " المنولوج " الذاتى صفاته التى تظهر فيها صفة " القهر " صريحة بارزة حين يصف نفسه بأن " حزين وخائف ومقهور " (ص ٦٢)؛ ويحدد طبيعة موقفه " السلبى " [عدم المعارضة، وعدم التأييد] الذى كان سبب اعتقاله واضطهاده؛ وأخيراً تظهر طبيعة السارد الساخرة من خلال وصفه للآخرين [الهؤلاء، الجاحظين، المضغوط] وفى إطار الرؤية " الثانية " نلاحظ " توزع " الصفات التى يثبتها ممثلو " السلطة " لـ " السارد " على مرحلتين : الأولى هى المرحلة السابقة على " القبض " عليه؛ والثانية هى المرحلة اللاحقة لهذا " القبض " وما ترتب عليه من " تحقيق " و " طواف " على مخافر " أيبوط ".

ففى " المرحلة " الأولى يوصف " السارد " – على لسان أحد الجاحظين – بـ " الانفصال " عن " السائد " وتجاوزه مما يعنى وجود علاقة " ضدية " يجنح فيها " السارد " إلى استشراف " المستقبل " ومجاوزة الوقت " الرسمى " على نحو ما يظهر من قول هذا " الجاحظ " له " إن ساعتك تتقدم الوقت الرسمى بنصف ساعة " (ص ٢١) بكل ما يحمله هذا التوصيف من دلالات رمزية واضحة.

وامتداداً لهذه " الرؤية " يصبح " السارد " مثيرة للفتنة " لمجرد أنه حلول تنبيه الآخرين إلى التفكير معه فى إحدى المشاكل (ص ٣٢١) وكما صور " السارد " نفسه

من خلال إحدى الصور " المشهدية " الدالة؛ يقدم له " الرجل المضغوط " هنا صورة " سينمائية " يتبدى فيها قلقه فى صور حسية واضحة حيث كانت " عضلاته تتقلص بشكل غريب شوهت سحنته على صورة غير مألوفة " (ص ٤٠) ٠

وفى المرحلة " الثانية " تظهر صفتان تؤكدان دلالة " القهر "؛ الأولى تؤكده بصورة مباشرة حين ينفى " المندوب " أن " السارد " يحيا حياة " الإنسان " (ص ٦٣) والثانية تؤكده بصورة غير مباشرة حين يصف هذا " المندوب " " السارد " بـ " الطبيب الوديع " (ص ١١٧) وذلك بعد استسلامه " الطوعى " لما يقع عليه من أفعال " القهر " ٠

وهكذا تلتقى الرؤيتان فى التأكيد على هذه الدلالة الأخيرة وإن ظل موقف الطرفين منها مختلفاً ففى حين يرى " السارد " أن هذا " القهر" هو أصل " البلاء " يرى الطرف " الثانى " [ممثلو السلطة] أنه " ضرورة " لاغنى عنها لنشر " الأمن " وانتشار " العمران " (ص ١١٣) ٠

٣ – نموذج " الشخصية " الاعتبارية ٠

تكثر نماذج هذه " الشخصية " فى بعض " المحاور " فى حين تقل أو تكاد تنعدم فى " محاور " أخرى كما تختلف طبيعتها ودرجة اهتمام الكاتب بها وكيفية تقديمها من رواية إلى أخرى ٠

– ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجدها فى " الكرنك " ممثلة فى " عمال المقهى " الذين كان الكاتب يتحدث عنهم بوصفهم " شخصية " واحدة " مستلبة " ومقدمة بالنمط " غير المباشر " ٠

– وفى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " نجدها فى " نجمة أغسطس " ممثلة فى " أعمال السد " بوصفهم شخصية " واحدة " " مقهورة " وفى مجموعة " مسئولى الحكومة " بوصفهم شخصية " واحدة " " مستغلة " والشخصيتان مقدمتان بالنمط " غير المباشر "؛ وفى " انكسار الروح " نجدها ممثلة فى " رجال الانفتاح " الذين يقدمهم " الكوتش " [صديق السارد] بوصفهم رجال هذا " العصر وكل العصور " فى إشارة

واضحة إلى ثبات صفاتهم؛ وفى " عمال قاعة الأنوال " بوصفهم شخصية " واحدة " مقهورة وهما مقدمتان بالنمط " غير المباشر " وفى " ذات " نجد نموذج " زميلات العمل " اللاتى لا يتمايزن إلا من خلال بعض الملامح الحسية اليسيرة مما يوحى بتشكيلهن لشخصية " واحدة " " مستلبة " ومقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "

– وفى محور " الرواية وقضية الحرب " نجد فى " الأسرى يقيمون المتاريس " نموذج مجموعة " الأسرى " وسوف نتوقف عنده لاحقاً؛ ونموذج مجموعة " المقاتلين " فى " موسم العنف الجميل " مقدماً بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " .

– وفى محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية " نجد فى " الناب " الأزرق " نموذج " الأبناء " بعملهم الجماعى واتفاق أهدافهم وهم مقدمون بالنمطين " غير المباشر " و " المباشر "؛ وفى " اللجنة " نجد نموذج أعضاء " اللجنة " مقدماً بالنمطين السابقين ونموذج " الدكتور " الذى يمكن وصفة بأنه " جمع بصيغة المفرد " فقد رآه " السارد " فى " القاهرة " كما رآه فى " بغداد " وعواصم أخرى كثيرة بنفس اللقب والصفات وقدمه بالنمط " غير المباشر "؛ وفى "كتاب التجليات" يتماهى " " عبد الناصر " و " الحسين " و " الأب " ليصنعوا شخصية " واحدة " اعتبارية " مقاومة " ومقدمة بالنمط " غير المباشر " .

– وفى محور " الرواية والقضايا القمومية " نجد فى " شرق النخيل " نموذج " الطلبة " فى تحلقهم وتماسكهم واتحاد أهدافهم فى ساعات " التظاهرة " الوحيدة على مدار الرواية؛ مقدماً بالنمطين " غير المباشر " و " المباشر " .

وبصورة عامة يمكن أن نلاحظ ما يلى :

– كثرة هذه النماذج داخل محور " السلطة الاجتماعية " ثم محورى " قضية الهيمنة " و " قضية الحرب "

– غلبة التقديم " غير المباشر "

– تفاوت درجة الاهتمام بين " الإشارة " السريعة والتوقف الطويل .

– تفاوت درجة المشاركة فى " الأحداث " الروائية؛ بين عدم الوجود فى " مكان " الأحداث؛ والوجود " الهامشى "؛ والوجود " الفعال " دون أن يمنع ذلك قوة تأثير هم فى كل الحالات .

– تنوع طبائعهم بين نموذج الشخصية " الأعتبارية " : " السلطوية " و " المستغلة " و" المقهورة " و " المستلبة " و " المقاومة "

ولأن نموذجى الشخصية " السلطوية " و " المقهورة " قد عولجا فى موضع سابق؛ كما أن نموذجى الشخصية " المستغلة " و " المستلبة " سوف يقدمان فى مواضع لاحقة؛ فقد رأيت إمكانية التوقف عند نموذج الشخصية " المقاومة " واخترن لذلك نموذج مجموعة " الأسرى " فى " الأسرى يقيمون المتاريس "

مجموعة " الأسرى "

إننا – مع هذه الرواية – إزاء ما يسمى بالبطولة " الجماعية "؛ هذه البطولة التى تنصهر فيها ذوات " الأفراد " مشكلة بذلك ما يمكن وصفه بـ " الذات " الجماعية الكبيرة؛ التى اتبعت " الرواية " فى رسمها مجموعة من " الخصائص " الأسلوبية والموضوعية الدالة عليها؛ ومن ذلك أن " السارد " كان يستخدم – باستثناءات قليلة – ضمير المتكلمين الذى يعود عليه وعلى زملائه فى كتيبة " المشاة " التى تمثل – إلى حد كبير – نموذج هذه الشخصية " الاعتبارية " المشار إليها (ص ٣)؛ كما أنه دائماً ما كان يربط ذاته بذوات الآخرين؛ حيث نجده ينتقل – فى الحالات القليلة التى تحدث فيها عن نفسه ومشاعره – من ضمير المتكلم " الفرد " إلى ضمير " الجماعة "؛ وفى حالات أخرى كثيرة ينسى ذاته بحيث يغدو راصداً لحركة الآخرين وطبيعة شخصياتهم كما نلاحظ فى وصفه لأحد مشاهد الموت الذى وقع لبعض زملائه (ص ٩) وكذلك اعتماده على سرد الكثير من المشاهد الدالة على هذه الجماعية ربما بشىء من المبالغة فى بعض الأحيان ومثال ذلك ما ذكره من أن قطعة من الخبز قد كفتهم جميعاً وأشعرتهم بالشبع.

وهكذا يستمر هذا " التوحد " الذى يشمل الجميع فى كافة أحوالهم مما يقربنا من

فكرة " الذات " الجماعية التى يمكن تلخيص صفاتها – كما وردت على لسان " السارد " – فيما يلى :

١– قوة التحمل والإصرار على المقاومة ٢– الشجاعة فى مواجهة الأعداء

٣– التعاون والإيثار.

٤– الذكاء الذى ظهر فيما اخترعوه من أساليب مكنت بعضهم من الهروب.

٥– الوعى التاريخى الذى تجلى فيما أصدره من نشرات وما قدموه من عروض فنية.

يتضح مما سبق هيمنة رؤية " السارد " ومع ذلك فإننا لا نعدم وجود بعض التعليقات الواردة على لسان بعض الجنود الإسرائيليين؛ والتى تتهم " العربى " بالخيانة (ص ١٦).

إن هذا يعنى أننا أمام رؤيتين متناقضتين : رؤية " السارد " وهى الرؤية المهيمنة؛ ورؤية " العدو " التى وردت صريحة وعابرة وإن كانت متضمنة – بطبيعة الحال – فى مواقفهم من " الأسرى " المصريين؛ ولا شك أن هيمنة رؤية "السارد" وتهميش "الرؤية" يتفق مع رغبة الكاتب فى رسم صورة شبه

ملحمية لبطولة هؤلاء " الأسرى " ومقاومتهم الباسلة لصنوف الاضطهاد والقهر التى مارسها الإسرائيليون عليهم.

وأخيراً ينبغى ملاحظة أن هذه " الشخصية " " الاعتبارية " قد بدأت مكتملة تقريباً وأن " الثبات " قد غلب على صفاتها؛ كما اعتمد الكاتب فى تصويرها واستجلاء ملامحها على تراكم المواقف المتجانسة التى تدور فى إطار " قيمى " واحد يؤكد صفاتها التى أشرت إليها.

يمكن إذن – من خلال ما سبق – تحديد كيفية بناء الكاتب لهذه الشخصية " الاعتبارية " فيما يلى :

١– الاعتماد على نمط التقديم " المباشر " بصورة أساسية.

٢- الاعتماد – غالباً – على رؤية " السارد " المعبرة عن صفات هؤلاء " الأسرى " الإيجابية.

٣- المزاوجة بين الوصف المباشر والوصف القائم على الإيحاء.

٤- الاعتماد على تراكم المواقف المتجانسة فى دلالتها القيمية.

٥- الاعتماد على إبراز " المفارقة بين هذه الشخصية " الاعتبارية " وشخصية " العدو ".

وبهذه الوسائل التقنية استطاع الكاتب تقديم صورة إيجابية لهذه " الشخصية " الجماعية التى كانت نموذجاً واضحاً للشجاعة والبسالة؛ كما كانت – بهذه الصفات الإيجابية – على النقيض من شخصية " العدو " التى مثلت الطرف المعادى لها فنياً وواقعياً.

ثالثاً : نموذج الشخصية " التابعة " :

١- الشخصية " الانتهازية " :

تتنوع طبائع الشخصيات " الانتهازية " وكيفيات ممارستها لهذه " الصفة " ونسبة وجودها فى الروايات موضع الدراسة من محور لآخر؛ ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد " عمر بن العدوى " يمارس " انتهازية " على حساب زميله "سعيد الجهينى " عن طريق " التجسس " عليه ونقل أخباره وأخبار غيره إلى "زكريا بن راضى" تحقيقاً لمصالحه؛ وفى " أوراق ١٩٥٤ " نجد نموذج دكتور " زهدى أمين " الذى أصبح بين عشية وضحاها من رجال العهد الجديد رغم علاقته السابقة بالسراى والسفارة البريطانية؛ وكذلك نموذج " حمدى بك " الذى أصبح مستشاراً لمجلس قيادة الثورة فى الوقت الذى كان يضمر فيه العداء لها !. وهى نماذج مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر ".

. وفى محور " الرواية والسلطة الاجتماعية " نجد فى " نجمة أغسطس " نموذج " سعيد " الصحفى الذى أصبح – بفضل انتهازيته – أصغر مدير تحرير فى مصر؛ وفى " بيت الياسمين " نجد نموذج المقدس " يحى " وسوف أتوقف عنده تفصيلاً؛ ونموذج " أنور

علام " فى " يوم قتل الزعيم " ونموذج " عامل الزراعة " وغيره فى " ذات "، وكلها مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " باستثناء النموذج الأخير الذى قدم بالنمط الثانى فقط.

. وفى " الرواية السياسية وقضية الحرب" نجد فى " الممكن والمستحيل " نموذجى مصطفى بركة ود. " صادق " وفى " الحرب فى بر مصر " نجد نموذج " المتعهد " وفى " هوس البحر " نموذج " على درويش " ولكنها مقدمة بالنمطين " المباشر " و "غير المباشر".

. وفى محور " الرواية وقضية الهيمنة " نجد فى " الناب الأزرق " نموذج " عثمان الشحات " مقدماً بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " ونموذج " الدرديرى " مقدماً بالنمط " غير المباشر ".

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نجد فى " بيروت بيروت " نموذج " لميا الصباغ " التى حاولت استغلال " السارد " وإقناعه بنشر كتابه فى " إسرائيل " وهى مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر "

وبصورة عامة نلاحظ ما يلى :

. كثرة وجود هذه النماذج فى محورى " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " و " الرواية وقضية الحرب ".

. اختلاف طبائع هذه الشخصيات التى تتوزع بين الشخصيات "السياسية" و"الاجتماعية " و " الفكرية ".

. اختلاف التوظيف الفنى لهذه الشخصيات بحيث تكون معادلاً لرموز مختلفة ["السلطة"؛ " طبقة اجتماعية "؛ " تبعية أجنبية "].

. اختلاف نمط الممارسة " الانتهازية " التى قد تكون عن طريق الارتباط بـ " سلطة سياسية " أو استغلال توجهات مرحلة " سياسية " أو استغلال منصب " وظيفى "

يتيح لصاحبه ممارسة هذه الانتهازية

ومن بين النماذج التى قامت " انتهازيتها على استغلال توجهات مرحلة "سياسية " نموذج المقدس " يحيى " فى " بيت الياسمين " وقد تم اختياره لأنه أكثر النماذج شيوعاً.

المقدس " يحيى " فى " بيت الياسمين " :

يأتى ذكر المقدس " يحيى " لأول مرة فى الرواية مرتبطاً برغبة " شجرة محمد على " فى بيع بيته؛ وأثناء عملية البيع تتضح طبيعة المقدس " يحيى " الانتهازية؛ حيث نعلم أن " عبده الفكهانى " هو الذى اشترى " البيت " وأن المقدس " يحيى " لم يقم بأكثر من تمثيل دور المشترى نظير مبلغ من المال.

وفى موضع آخر من الرواية نجد وصفاً عاماً لطبيعة " السماسرة تؤكد على صفة " الكذب " (ص ٣٤) على لسان والد " شجرة "؛ ثم يعود السارد إلى تحديد طبيعة ممارسات المقدس " يحيى " الاستغلالية والانتهازية والتى يستطيع من خلالها أن يحصل على النقود من الهواء " على لسان أحد أصدقاء " شجرة " (ص ٤٢).

وواضح أن الكاتب قد استخدم نمط التقديم " غير المباشر " فى رسمه لهذه الشخصية وقد كانت صفات وقد كانت صفا " الكذب " و " الخداع " و" الجشع " المادى أهم الصفات التى ابروها الكاتب فى تلك الشخصية.

والحق أن هذه " الشخصية " قد تم تقديمها من خلال ثلاث وجهات نظر تكاد تشكل – لتقاربها الشديد – وجهة مظر واحدة؛ وقد توزعت وجهات النظر هذه بين " شجرة و " أبيه " و " صديقه "؛ وهى آراء رافضة – بطبيعة الحال – لشخصية المقدس " يحيى ".

كما تنوعت بين " الوصف " العام لطبيعة " السماسرة " [رأى والد " شجرة "]؛ والوصف المقدم لطبيعة المقدس " يحيى " على وجه الخصوص؛ مما يدفع بهذا النموذج إلى أن يكون رمزاً عاماً لفئة اجتماعية واصلت صعودها – بلا عمل منتج أساساً – مستغلة

التحولات الاجتماعية فى فترة " السبعينات "؛ وقد ساعد على تأكيد رمزية هذا النموذج ما أشارت إليه الرواية من قدرته فى النهاية على شراء " بيت الياسمين " بدلالته الرمزية على " الوطن ".

وبناء على ذلك فإن النموذج – رغم حضوره المحدود فى النص – يعد النموذج المناوئ لطموحات " شجرة " وطموحات " جلية " بصورة عامة.

٢- نموذج الشخصية " المستلبة " :

بالإضافة إلى نماذج الشخصية الجماعية " الاعتبارية " " المستلبة " التى أشرت إليها سابقاً؛ نجد أن نماذج الشخصية " المنفردة " " المستلبة " قليلة الوجود فى الروايات موضع الدراسة مما يدل على أن " الاستلاب " – غالباً – ما يأخذ طابعاً عاماً؛ وإن كانت الشخصيات المفردة لا تخلو من الدلالة على هذه العمومية؛ ومن هذه النماذج شخصيى الشيخ " ريحان " فى " الزينى بركات " حيث بدأ شديد التعلق بـ " السلطة " وإن أظهر ترفعه عليها؛ ونموذج " ذات " فى الرواية التى تحمل اسمها؛ والتى كانت " مستلبة " بالقيم الاستهلاكية؛ ونموذج " سارة ط فى " أحمد وداود " وكلها مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر ".

ورغم قلة هذه النماذج فإنها معبرة عن عدة مستويات يمكن أن يتخذها " الاستلاب " وهى : المستوى " السياسى " [الشيخ ريحان]؛ المستوى القيمى الاجتماعى [ذات]؛ المستوى الأيديولوجى [سارة] وسوف اتوقف عند النموذج الأخير لأنه يشمل ضمنياً المستويين الأولين.

نموذج " سارة " فى " احمد وداود " :

إن أول ما نلاحظه على تقديم هذه الشخصية؛ هو ان الكاتب قد تتبع مراحل حياتها المختلفة منذ طفولتها وحتى شبابها مؤكداً على ظواهر التحول التى طرأت على شخصيتها بتأثير من الدعاية " الصهيونية "ولكى يوضح الكاتب فداحة هذا " التحول " فإنه يقدم " سارة " فى طفولتها وشطراً كبيراً من صباها فى صورة " فتاة " لا تفترق فى كثير

من صفاتها وأفكارها عن غيرها من " فتيات " فلسطين؛ وإن كنا لا نعدم وجود بعض الصفات الذاتية المرهصة بهذا " التحول " مما يعنى – على المستوى الروائى – " نمو " هذه الشخصية بصورة مقنعة تنأى بها عن أن تكون مجرد أداة لتمثيل الفكر " الصهيونى " وتقترب بها من الشخصية الحية المتنامية.

وقد حرص الكاتب على الإشارة إلى بعض هذه الصفات فى أول تقديم لها على لسان " أحمد " الفلسطينى : " وظهرت " سارة " صبية نحيلة ولكن وجهها به شبه كبير بوجه أمها؛ ونمش خفيف فى خدودها. شعرها أحمر متوهج وأنفها مرتفع؛ الحدة فى وجهها أوضح من الحدة فى وجه " داود " (ص ٣١) ورغم غلبة الوصف الحسى فى هذا التقديم فإننا نستطيع استنتاج بعض الصفات المعنوية مثل : التعالى وتجاهل الآخرين وحدة الطبع؛ وهى صفات سوف تتأكد وتتضخم مع الوقت حتى تتحول إلى عنصرية بغيضة.

لكن أكثر الصفات تمهيداً لما سوف تكون عليه من عنصرية هى تلك النزعة العدوانية التى سيطرت عليها وجعلتها تنظر إلى " الحب " على أنه " اغتصاب " أو سيطرة بالقوة (ص ٥٥).

هذه هى الصفات التى كانت بمثابة التربة الخصبة التى سوف يستغلها القائمون على إدارة " الكيبوتز " حتى " تحول هذا الجسد الدافئ اللين الأعطاف إلى هذا المسخ القاتل" (صـ ١٧) على حد وصف أحمد لها.

وهكذا تتحول " سارة " إلى شخصية أخرى فبعد أن كانت تسخر من " ديبوراه " ابنة د. " روزنبرج " وتشعر بالاغتراب بين هؤلاء الصهاينة نجدها وقد اندمجت معهم مبتعدة عن " أحمد " وأسرته؛ وسوف يتزايد هذا الانفصال حتى يتحول إلى عداوة صريحة وهو ما يؤكد استلابها وخضوعها لسلطة " الأيديولوجية " التى تجمع – فى حالة الصهيونية – بين مستويين : مستوى تزييف " الوعى " ومستوى " الهيمنة " الحقيقية المباشرة؛ وقد ظهر هذا المستوى الأخير مع " داود " شقيق " سارة " الذى انتمى تحت " التهديد" إلى إحدى العصابات الصهيونية.

فمن الملاحظ أن الكاتب قد قدم هذه " الشخصية " من خلال وجهات نظر مختلفة معتمداً فى تقديمه لها – بصورة أساسية – على الأسلوب " غير المباشر " من خلال رؤية " أحمد " لها.

وقد تراوحت وجهات النظر هذه بين الرؤية شبه " المثالية " التى سيطرت على وجدان " أحمد سالم " وجعلته يراها على غير حقيقتها الواضحة أمامه : " أراها عطوفة ناعمة وهى مسلحة بالقنابل ومدججة بالسلاح " (ص١٧) ورؤية والد " احمد " التى اتسمت بالواقعية والحذر منها بوصفها عدوة مباشرة؛ وأخيراً رؤية " راشيل " التى تحكمت فيها أفكارها الصهيونية ونزعتها " البرجماتية " والتى جعلتها تنظر إلى " سارة " بوصفها " أداة " لتحقيق أفكارها.

ورغم تعدد هذه الرؤى مما قد يوهم بثراء شخصية " سارة " فإننا نلاحظ اقترابها من نمط الشخصية " أحادية الجانب " وذلك لأنها ظلت تمتلك على الدوام بذور ذلك " التحول " مما يعنى أنها كانت مهيأة بما تملك من " صفات " لذلك " الاستلاب " الفكرى الذى مارسته " راشيل " عليها.

نموذج الشخصية المتكيفة :

لقد كثرت نماذج هذه " الشخصية " داخل الروايات موضع الدراسة بصورة ملحوظة؛ لكنها اختلفت فى طبائعها ودوافعها لهذا " التكيف " .

. ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد فى " الكرنك " نموذج " زين العبدين عبد الله " الذى كان يدافع عن " السلطة " رغم ما يراه من مظاهر " القمع " رغبة فى " أمانة " الشخصى وفى " الهؤلاء " نجد نموذج " العالم " الذى قصر اهتمامه فى مجال " علمه " الدقيق دون أن يتجاوزه إلى الاهتمامات العامة؛ واصفاً " السلطة " بنفس الصفات التى كان يشيعها " الهؤلاء " ويرددها عامة الناس؛ وفى " حكاية تو " نجد نموذج " تو " الذى " تكيف رغماً عنه مع الواقع الجديد ولم يجد غضاضة فى التعامل مع " قاتل " أبيه؛ وفى " أوراق ١٩٥٤ " نجد نموذج د . " السيد أحمد باشا " الذى ظل على

علاقته بـ " السلة " مانحاً إياها ما تحتاجه من استشارات " قانونية " رغم قتلها لـ " ابنته " فى حادثة مدبرة ، وكلها مقدمة بالنمطين " المباشر " و " غير المباشر " ،

وفى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " نجد فى " انكسار الروح " نموذج "الكوتش " الذى " تكيف " سريعاً مع متغيرات " السبعينيات " على العكس من نموذج "على "؛ وفى " بيت الياسمين " نجد نموذج " الدكرورى " الذى كان " يتكيف " مع مطالب "رئيسه" فى العمل أملاً فى تحقيق بعض المصالح العمالية وهما مقدمان بالنمطين السابقين،

. وفى محور " الرواية وقضية الحرب " نجد فى رواية " فى الصيف السابع والستين " نموذجى " علام " و " الدسوقى " حيث نجد الأول عربدياً ومستهتراً " وهو سلوك يعد امتداداً لواقع هزيمة " يونيو " ومحاولة " التكيف " معه كما نجد الثانى مسالما أو مستسلماً لهذا الواقع؛ ويقترب نموذج النقيب " فخر" فى " موسم العنف الجميل " من نموذج" علام " فى عربدته واستهتاره فى محاولة " التكيف " مع واقع " الهزيمة "؛ كما نجد فى " هوس البحر "نموذج " الأم " الذى سوف أتوقف عنده. وكلها مقدمة بالنمطين السابقين.

. وفى محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية " نجد فى " الناب الأزرق " نموذج " إبراهيم " [أحد الأبناء] الذى طرح إمكانية " التكيف " مع ما يفعله " عثمان الشحات " أملاً فى أن يعود عليهم بعض الخير مستقبلاً؛ وفى " اللجنة " نجد نموذج " السارد " الذى " تكيف " مع واقع ط الهيمنة " الأجنبية وإن كان قد جنح إلى " التمرد " فى نهاية الأمر. وهما مقدمان بالنمطين السابقين.

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نجد فى " أحمد وداود " نموذج والد " أحمد " الذى اضطر إلى التعامل و " التكيف " مع " اليهود " النازحين إلى فلسطين بسبب حاجته إلى العمل؛ وفى " شرق النخيل " نجد نموذجى " السارد " ووالده راغبين فى " التكيف " مع العائلة " المتنازعة " معها حول أرض " الحديقة " وهى نماذج مقدمة بالنمطين السابقين.

وبصورة عامة نلاحظ على هذه النماذج ما يلى :

. توزعها على المحاور " الموضوعية " بنسب متقاربة.

. تنوعها ما بين فلاحين وموظفين وجنود وضباط وخريجى جامعات وأساتذة وعلماء.

. اختلاف الأطراف التى تسعى هذه الشخصيات إلى " التكيف " معها هذه الأطراف التى قد تكون : خصماً اجتماعياً أو رئيساً فى العمل أو سلطة سياسية أو توجهات مرحلة أو واقعاً مهزوماً أو محتلاً مباشراً.

. اختلاف مواقف هذه الشخصيات من ط التكيف " بين الرغبة فيه والإرغام عليه.

. مشاركتها فى الحدث وغلبة تقديمها بالنمطين " غير المباشر " و " المباشر "

وقد اخترت نموذج " الأم " فى " هوس البحر " مثالاً لهذه " الشخصيات" لأنه لا يقتصر على تصوير " تكيف " شخصية روائية أو " أسرة " محددة بل يمتد

ليكون معبراً عن " تكيف " بعض " الفئات " الاجتماعية دون أن يخلو ذلك من الدلالات السياسية؛ كما أن هذا النموذج قد عبر عن إحدى الفترات " السياسية " الهامة لما شهدته من متغيرات سياسية واجتماعية وهى الفترة الواقعة بين عامى " ١٩٦٧ " و " ١٩٧٧ ".

نموذج " الأم " فى " هوس البحر " :

الحق أن شخصية " الأم " فى هذه الرواية؛ ليست " تابعة " لسلطة سياسية بمعناها المحدد المباشر؛ إنما لرموز " السلطة " فى مراحلها المختلفة؛ أو للواقع الناشئ عن سياساتها؛ وقد بدت أولى علامات هذا " التكيف " عندما قررت هذه الأم الرحيل عن " السويس " بعد تهديمها بمدفعية العدو؛ وهو سلوك يعد استجابة وامتداداً لواقع الهزيمة؛ على العكس من موقف " آمنة عبد المنعم " التى أصرت على البقاء رافضة بذلك حرارة الواقع ومؤملة فى تجاوزه.

تذهب " الأم " إلى " الإسكندرية " وتستقر فيها؛ وتختار – من بين اختيارات

عديدة كانت متاحة بلا شك – أن تقتات بشرفها وهو نوع آخر من "التكيف" وإن كان أكثر قسوة وفداحة وإيغالاً فى الانهيار؛ يتوازى مع الإحساس العام بالانهيار والعدمية فى أعقاب نكسة " يونيو ".

ورغم مظاهر القوة التى امتلكتها هذه " الأم " مع مرور الوقت [قوة " المال "، أسرار بعض رموز السلطة]؛ فقد ظلت " تابعة – بهذه المظاهر ذاتها – لقوة أعلى منها؛ هذه القوة التى بدأت تتحكم فى تحديد توجهات الوطن بأسره فى أعقاب حرب السادس من أكتوبر؛ حيث زرع " عماد فكرى " فى نفسها بذور " الانتهازية " التى سوف تنمو على الدوام (ص ٥٨) حتى تتمكن من " [تبديل] رماد المنازل المنهارة [وتحويلها] إلى ملايين. هوس آخر للبحر الذى فقد رائحته ورحل بلا عودة " (ص ٦٣) ويصبح رمز " البحر " هنا هاماً فى الدلالة على تحولات " الأم " وتكيفها الدائم من مرحلة إلى أخرى؛ فإذا كانت تحولات " الأم " رمزاً لطبيعة المتغيرات المجتمعية بصورة عامة؛ فإن " البحر " معادل موضوعى لهذه المتغيرات ذاتها؛ كما انه – فى أحيان كثيرة – معادل موضوعى لنفسية " الساردة " وما يموج فى أعماقها.

فإذا نظرنا إلى كيفية تقديم هذه " الشخصية " فنياً فسوف لاحظ تقديمها من خلال رؤية " الساردة " [الابنة] التى حاولت وضع مسافة بينها وبين أمها مما جعل وصفها لها متأرجحاً بين " الرفض " و " التعاطف "؛ حتى تغلب رفضها فى نهاية الرواية؛ كما غلب على هذا " الوصف " التناوب بين الوصف الخارجى لملامح " الأم " والوصف الداخلى لأعماقها أو وصف " السلوك " الدال على بعض الصفات المعنوية؛ وقد أتاحت طريقة التقديم " غير المباشر " هذه الإمكانيات المتعددة لمستويات " الوصف "؛ فلا شك أن تقديم إحدى " الشخصيات " من منظور شخصية أخرى ترتبط بها وتبتعد عنها فى ذات الوقت يمنح الكاتبة إمكانية الرؤية المركبة.

والحق أن هاتين الشخصيتين [" الأم " و " الابنة "] ظلتا تمثلان نمطين مختلفين رغم ارتباط مصيريهما؛ حيث مثلت " الساردة " رمزاً لجيل كامل دفع ثمن الهزيمة وثمن اختيار موقف نقيض لها؛ فى حين كانت " الأم " رمزاً دالاً على التحولات العامة التى

توالت فى هذه الحرجة من تاريخنا المعاصر.

***

وبهذا نكون قد قدمنا توصيفاً عاماً وتفصيلياً لكيفيات تقديم أنماط " الشخصيات " المختلفة؛ التى توازت فنياً مع محاور الرواية " الموضوعية " كما قدمناها فى القسم الأول والتى اتضح تأثيرها على طبيعة هذه " الشخصيات " وطرائق بنائها الفنى.

الفصل الثانى

بناء "المكان" "والزمان" الروائيين

المبحث الأول : بناء المكان الروائى

يعد " المكان " أحد العناصر الفنية الأساسية فى تشكيل العمل الروائى حيث لا توجد " أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها فى الفراغ ودون مكان ومن هنا تأتى أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل وكعنصر حكائى قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية" (١).

وهذا أمر بدهى لأن الرواية تشبه – فى كثير من جوانبها – الفنون التشكيلية فى بنائها للمكان بالإضافة إلى كونها – فى المقام الأول – فناً زمنياً يحاكى الموسيقى من حيث سرعة السرد وبطؤه (٢).

ولا شك أن " المكان " الروائى مكان " مجازى " تصنعه لغة الرواية، ولا يصح – فى هذه الحالة – مطابقته بالمكان الطبيعى مهما بالغ الروائى فى الإيهام بتطابقهما ومع ذلك فان " المكان " الروائى يحوى الكثير من الصفات المتوفرة للمكان الطبيعى فهو مثله " موضع ثابت محسوس قابل للإدراك حاو للشيئ المستقر. كما أنه متنوع مثل المكان الطبيعى شكلاً وحجماً ومساحة " (٣) ويعتمد الكاتب – بصورة رئيسية – على "

---

(1) " فضاء النص الروائى. مقاربة نبيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان " مُحَمَّد عزام دار الحوار ط١ ١٩٩٦ ص ١١١

(٢) أنظر " بناء الرواية " سيزا قاسم هيئة الكتاب ص ٧٤

(٣) " بناء الرواية العربية السوربة " د. سمر روحى الفيصل ص ٢٠٥

الوصف " باعتباره الوسيلة الأولى فى بناء " المكان " الروائى؛ هذا الوصف الذى يتراوح بين " الوصف الفوتوجغرافى؛ الذى يصور الأشياء كما هى، والوصف التعبيرى الذى يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها " (٤)

وقد يقوم ها الوصف على الاستقصاء شبه التام الذى يستغرق أغلب عناصر الموصوف؛ أو الانتقاء القائم على انتخاب العناصر الدالة فحسب

وبهذا يتضافر " السرد " و " الوصف " فى تشكيل العالم الروائى " فإذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية فى الحكى فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان " (١)

وطبيعى أن الكاتب لا يقتصر على وصف " المكان " باعتباره بيئة ثابتة جامدة بل يتعدى ذلك إلى وصف العلاقات المتبادلة بين هذا " المكان " وعناصر التشكيل الروائى الأخرى وهذا يعنى أن بناء " المكان " الروائى يتدرج من رسم صورة " المكان " المفرد [المدينة، القرية، البيت، المقهى] على سبيل المثال إلى ما يسمى بـ " الفضاء " الروائى الذى يمكن تقسيمه إلى فضاء " جغرافى " يتشكل من علاقة " المكان " موضوع الدراسة بغيره من الأماكن الواردة داخل النص الروائى، بما تحمله هذه العلاقات " الجغرافية " – رغم حيادها الظاهرى – من دلالات سياسية واجتماعية وقيمية، ثم إلى " فضاء نصى " وهو ما يقصد بع " الحيز الذى تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين " (٢) وبناء على هذا يمكن معالجة بناء "المكان " الروائى – نقدياً – بامتداداته التى ذكرتها من خلال معالجة المستويين السابقين : " الفضاء الجغرافى "، و " الفضاء النصى ".

والحق أن الفضاء " النصى " بمفهومه السابق كان جد محدود فى الروايات موضع

---

(٤) " فضاء النص الروائى.. " مُحَمَّد عزام ص ١١٥ مرجع سابق.

(1) " بنية النص السردى " حميد الحمدانى ص ٨٠ المركز الثقافى العربى.

(٢) السابق ص ٨٠.

الدراسة ولم يشكل ظاهرة تستحق البحث ولذلك سوف أقتصر على معالجة المستوى الأول [الفضاء الجغرافى] بوصفه شاملاً لكيفيات بناء " المكان " الروائى

وللتغلب على عمومية هذا المستوى يمكن البدء بمكان محدد [المكان الرئيسى فى الرواية] ثم التدرج معه فى علاقاته المتنوعة بشخصيات الرواية وأمكنتها المختلفة.

يمكن دراسة " المكان " الروائى بناء على ما يسمى بمبدأ " التقاطب " الذى يقسم بدوره، إلى تقاطب أصلى [إقامة/ انتقال] وتقاطبات فرعية [شعبى/ راقى] داخل القطب الواحد وهذا ما يستدعى – بالضرورة – مبدأ " التراتبية ومبدأ " الرؤية " التى تحمله الشخصية عن " المكان " ولذلك كانت تلك المفاهيم الثلاثة (التقاطب – التراتبية – الرؤية) مضافاً إليها هاجس التأويل والاستدلال الجدلى هى أدواتنا... للولوج إلى مغامرة البحث فى الفضاء الروائى [١]

ولا شك أن هذه الوسيلة الإجرائية المقترحة مجدية حقاً فى دراسة بناء " الفضاء الروائى " ومع ذلك فإننا نلاحظ عليها – خاصة مبدأ التقاطب – غلبة مرجعية الواقع قياساً بمرجعية " الوصف " الروائى نفسه ولنأخذ على سبيل المثال مبدأ " التقاطب " الأصلى بين أمكنة " الإقامة " وأمكنة " الانتقال " الذى يصنعه فضاء " البيت " [الإقامة] وفضاء " المقهى " [الانتقال].إننا إذا أمعنا النظر فى هذا المثال لأمكننا القول إن وصف " البيت " بأنه مكان " إقامة " و " استقرار " و " اطمئنان " ليس أمراً متحققاً فى كل الأحوال فمن الممكن أن يكون " البيت نفسه " مكاناًى طارداً أو أحد عناصر الأزمة التى تواجه أصحابه كما يظهر – على سبيل المثال – فى رواية " يوم قتل الزعيم " لنجيب محفوظ؛ وكذلك الأمر بالنسبة لفضاء " المقهى " الذى يمكن أن يكون مكان " إقامة " شبه دائمة وبالتالى مكان " استقرار " نفسى لرواده وهو أمر شائع بدرجة ملحوظة فى الرواية المصرية تأثراً بالواقع المصرى الذى أدت فيه " المقاهى دوراً كبيراً فى المجال الثقافى.

---

(1) " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ٤٢ المركز الثقافى العربى ط ١.

وبهذه الاعتبارات يمكن اقتراح تصنيف " المكان " طبقاً لطبيعته الواردة داخل الرواية بغض النظر عن كونه – على مستوى الواقع – مكان " انتقال " أو " إقامة " أو غير ذلك من أوصاف واقعية.

وبناء على ذلك أمكننى وضع بعض التصنيفات العامة التى يمكن توزيع أمكنة الروايات عليها دون إدعاء إحاطة هذه التصنيفات بكافة أنماط " المكان " الروائى لكنها – مع ذلك – تعطى صورة إجمالية لكيفيات تصوير " المكان " الروائى والتى يمكن تصنيفها على النحو الآتى :

. المكان " المأزوم " . المكان " المعزول "

. المكان " المحاصر " . المكان " الحلم "

أولا : المكان " المأزوم " :

تنوعت طبائع هذا المكان " المأزوم " حيث تدرج من أصغر " الوحدات " المكانية ["البيوت"، " أمكنة العمل"] إلى أكثرها اتساعاً [مجموعة من "المدن"] كما تنوعت طبائع " الأزمة " التى يعانى منها بناء على طبيعة " الصراع " الذى يصنع هذه الأزمة والذى قد يكون صراعاً اجتماعياً بين عائلتين، أو صراعاً سياسياً بين " السلطة " والخارجين عليها أو المشتبهين فى الخروج عليها؛ أو صراعاً طائفياً؛ أو صراعاً وطنياً بين قوى التحرير وقوى الهيمنة الأجنبية.

ولتوضيح ذلك يمكن أن نبدأ من أصغر الوحدات " المكانية " وهو " البيت " المأزوم والذى اتضح فى رواية " يوم قتل الزعيم " وقد تمثلت " أزمة " هذا " البيت " فى ضيقه عم استيعاب جميع أفراده؛ وهى أزمة " مرآوية " – إن صح هذا الوصف – تعكس كافة الأزمات التى عانى منها أصحاب هذا " البيت " بأثر من المتغيرات " السياسية " و" الاجتماعية " المحيطة بهم.

كما اتضحت طبيعة " البيت " المأزوم – بصورة أكثر حدة وقسوة – فى " الناب الأزرق " وقد تمثلت " أزمته " فى الصراع الذى دار بين أصحابه الحقيقيين من [الأبناء]

من ناحيته و " عثمان الشحات " [زوج الأم] و " الدرديرى " ومستر " هنتز " من ناحية أخرى؛ هذا الصراع الذى انتهى بـ " خرق " أرض " البيت " فى دلالة واضحة لـ " الاختراق " العام من جانب مستر " هنتز " وامثاله لـ " أرض " الوطن.

ونفس الأمر نجده فى " أمكنة " العمل وقد اتضح ذلك فى تلك " الشركة " التى كانت محور " الصراع " بين العمال ومندوب شركة " لاروشيل " فى رواية " الشبكة ".

وعلى مستوى " القرية " يمكن أن نشير إلى تلك " القرية " الواقعة فى أقاصى "الصعيد " والتى كان الصراع فيها اجتماعياً فى " شرق النخيل "؛ وبالنسبة لـ " المدينة " تحتل " القاهرة " مساحة بارزة فى الروايات موضع الدراسة ويتخذ الصراع فيها طابعاً سياسياً فى " الزينى بركات " و " انكسار الروح " و" الممكن والمستحيل " و " موسم العنف الجميل " و " كتاب التجليات " و ط أوراق **١٩٥٤** " أو طابعاً اجتماعياً فى " ذات "؛ فى حين تتخذ " المدن " العربية طابع الصراع الطائفى ثم السياسى كما نجد فى " الجزائر " فى " رائحة اللحظات " و " بيروت " فى " بيروت بيروت " باستثناء " إمام آخر الزمان " التى تشير إلى " مدن " عديدة عربية وإسلامية ويتخذ الصراع فيها طابعاً سياسياً واجتماعياً.

والملاحظ بصورة عامة هو رغبة بعض الروائيين فى ترميز " المكان " كما نجد فى " بيت " " الناب الأزرق "، و ط شركة " " الشبكة "؛ وقلة اهتمام معظم الروائيين بتقديم صورة مادية تفصيلية لـ " المكان " فى مقابل الاهتمام الواضح بطبيعة العلاقات الإنسانية القائمة داخله؛ وأخيراً نلاحظ توزع هذا " المكان " المأزوم بنسب متقاربة على المحاور المختلفة.

وقد اخترت نموذجاً لهذا " المكان " مدينة " بيروت " فى بيروت بيروت " لاعتبارين هما : وضوح حدة الأزمة التى تتعرض لها هذه " المدينة "، واهتمام الكاتب الواضح بتقديم صورة شاملة لهذا " المكان " فى مستوياتها " المادية " و " الاجتماعية " و " السياسية " و " الطائفية ".

" بيروت " مكاناً مأزوماً :

يدل عنوان هذه الرواية [" بيروت بيروت " لصنع الله إبراهيم] على أن مدينة " بيروت " هى محور هذه الرواية ومكانها الرئيسى الذى سوف تقع فيه أحداثها؛ هذه الأحداث التى بدأت برحيل " السارد " من " القاهرة " إلى " بيروت " ومنذ اللحظات الأولى نستشعر أزمة هذه المدينة من خلال الحوار الذى دار بين " السارد " وأحد ركاب الطائرة : "سألنى بعد لحظة.

ـ بيروت وجهتك أم ذاهب إلى مكان آخر ؟

قلت :

ـ لا. بيروت

ـ الشرقية أم الغربية ؟

أوشكت أن أجيب تلقائياً بأنها الشرقية، ثم تذكرت أن بيروت هى المكان الوحيد فى عالم اليوم الذى تتقلب فيه المدلولات السياسية لأوضاع الجغرافيا " (1).

بهذا الأول الذى نصادفه عن " بيروت " تتضح أولى علامات الأزمة التى سوف تتضح انعكاساتها فيما بعد على حياة " السارد " وأعنى بهذه العلامة انقسام مدينة " بيروت " على نفسها بكل ما يحمله هذا الانقسام من دلالات سياسية وطائفية تصل لحدود الصراع الدامى.

يصل " السارد " إلى " بيروت " ويبدأ فور وصوله فى وصف ملامحها : " بدا طريق المطار مهجوراً أكثر من المتوقع وقد انتشرت الحفر وأكوام الأتربة على جانبه. وأقبلنا على مجموعة من الجنود توارت خلف أحد هذه الأكوام وأحاطت بمصفحة تحمل عبارة " قوات الردع العربية ". غمغم السائق :

---

(1) " بيروت بيروت " صنع الله إبراهيم دار المستقبل العربى الطبعة الثانية ١٩٨٨ ص ٩.

ـ هلق السوريين بيوقفونا

توقفت سيارتنا أمام الجنود وفحص أحدهم أوراق السائق ثم طلب جوازى، وبعد أن ألقى نظرة فاحصة داخل السيارة سمح لنا بمواصلة السير " (ص ١٦).

يبدو مما سبق أن " السارد " قد أكد على أهم مظهرين يتميز بهما فضاء هذا " الشارع " الموصوف : المظهر المادى [قلة الوجود البشرى، انتشار " الحفر " و" أكوام الأترية] ثم المظهر البشرى الممثل فى الوجود العسكرى

العميق لحركة " السارد ". وعلى هذه الصورة بدت أغلب فضاءات الشوارع التى وصفها " السارد " : " أشرفنا على ميدان آخر. وبع د قليل انحرفنا إلى اليسار، ومررنا بمبنى كبير تعرض لدمار بالغ، فام تبقى من واجهته غير فجوات مظلمة متجاورة تتابعت مناظر الدمار بينما كان الظلام ينتشر فى سرعته وكان ثمة حوانيت مغلقة على جانبى الطريق الذى خلا من المارة " (ص ١٧).

وواضح أن " السارد " يلح – فى وصفه لفضاءات " الشوارع " – على مجموعة من الصفات المتكررة [قلة الوجود البشرى، عدم " الأمان "، " الظلمة "، مظاهر " الدمار "] وهى صفات دالة على طبيعة " المدينة " المأزومة التى تفتقد سمات " المدن " المستقرة ، ولاشك أن هذه الصفات ليست سوى نتائج لأسباب أكثر عمقاً صرح السارد ببعضها فى حواره مع " وديع سعادة " بقوله " إن بيروت جحيم من الولاءات المتشابكة والمتعارضة " (ص ٢٣٥) هذه الولاءات التى تظهر بوضوح على هيئة المدينة ومظهراها العام : " طالعتنا صور صدام حسين على مجموعة من البنايات المتجاورة ٠٠٠وبعد خطوات تغطت الجدران بصور حافظ الأسد والخمينى ٠٠٠ وصور ياسر عرفات والشهداء من ضحايا المعارك والاعتداءات والكمائن " (ص ٣٣)، وبهذا تظهر الولاءات السياسية المتباينة فى صور مادية – تفقد المدينة – والدولة بالتالى – هويتها المحددة، كما تنعكس هذه الولاءات المتصارعة على طبيعة " الإذاعة اللبنانية، على نحو ما يقدمها " وديع سعادة " للسارد بقوله : " هناك على الأقل سبع إذاعات لبنانية ثبت الآن

وحتى العاشرة مساء " موزعة على هذه الولاءات السياسية المختلفة .

إن هذا " الجحيم " من الولاءات المتصارعة – على حد تعبير " السارد " – لابد أن يكون له تأثيره المدمر على " المدينة " وأهلها فنجد حوادث القتل والاعتداءات المتبادلة لأهون الأسباب مما جعل مثل هذه الأحداث من الأمور المعتادة فـ "المسألة مسألة تعود وصوت الرصاص يمكن التعود عليه بسهولة" (ص ١٤١) كما تقول انطوانيت فاخورى بعكس أشياء أخرى لم تستطع التعود

عليها مثل " أن تندلع الحرائق وتنطلق القذائف بينما الراديو يذيع موسيقى البوب " (ص ١٤١) .

إن هذا الوصف السابق يلخص – بإيجاز بليغ – أزمة " بيروت "، حيث يؤكد – من ناحية – على نتائج الصراع الواضحة والمدمرة ومظاهر الصراع الطائفى ثم تناقض هذا الواقع مع ما ترسله الإذاعة من موسيقى بعيدة تماما عن جهامة الحياة الواقعية. ولإبراز هذا التناقض فإن "السارد" يستعرض صورة "لبنان " قديماً من خلال أحد الأفلام التسجيلية حيث كانت " الوجهات الزجاجية الأنيقة . اللافتات البارزة بعرض الإفريز . السيارات الفارهة المسرعة . الأنوار المتلألئة فى مقابل " الظلمة "، والزحام الكثيف فى مقابل قلة الوجود البشرى .

هذه هى الصورة الأولى التى يقدمها " السارد " لمدينة " بيروت " [صورة فضاءات " الشوارع "] وقد جمع " السارد " فى هذه الصورة بين وصف الآثار المادية ووصف السلوك البشرى مرجعاً كل هذا إلى ضراوة الصراعات السياسية والطائفية، ولا يكتمل وصف " المدينة " – أى مدينة – إلا بالتعريج على وصف فضاءات بعض " البيوت " من الداخل؛ باعتبارها نماذج دالة على طبيعة سكانها وأحد الملامح الهامة فى رسم صورة مكتملة للفضاء الروائى المراد تقديمه، فالمكان وبالتالى الفضاء الروائى هو الذى " تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات فى الرواية " (١)

---

(1)، (٢) " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ٢٦، ٤٤ .

و " البيت " بصفة خاصة لا يمكن أن يكون ذا دلالة من دون " ربطه بالإنسان الذى يعيش فيه " [٢] . وهذا ما اعتمد " الكاتب " عليه فنجده يستعرض – بجانب وصفه لفضاء الشوارع على النحو السابق – صورة بيت صديقه " وديع سعادة " وهو " البيت " الذى أقام فيه طيلة أيامه فى " بيروت "، ثم " بيت " لميا الصباغ " مع تطور علاقته بها .

يبدأ " السارد " بوصف " العمارة " التى تحوى " شقة " " وديع " فيصفها بأنها " حديثة البناء وبأن مدخلها مغطى " بشبكة معدنية متينة " وأن " بوابها " أو – بتعبير أدق – " حارسها " يتمنطق بحزام عسكرى يتدلى منه مسدس " (ص ٢٦) وهو وصف يدل على افتقاد الأمان وكأننا أمام " بنى " عسكرى ولسنا أمام إحدى " العمائر " السكنية، ومع ولج " السارد " للشقة نلاحظ – معه – أنها مكونة من " غرفتين وصالة ممتدة، انتشرت حشيات خان الخليلى فى أرجائها واستقر مكتب خشبى فى ركن منها " (ص ٢٦) مما يدل على بساطتها وافتقادها لروح الحياة الأسرية فقد كان " وديع " يعيش بمفرده فى حين تعيش زوجه فى " القاهرة "كما نلاحظ غلبة الطابع المصرى على أساسها المجلوب من " خان الخليلى " وعلى " الأنتيكات الفرعونية والإسلامية التى انتشرت فوق رفوف تغطى أحد الجدران " (ص ٢٧) إن صورة " البيت " – على هذا النحو السابق – توحى بالعزلة والانفصال عن طابع الحياة " اللبنانية " ولا يربطه بهذه الحياة إلا افتقاده لعنصر الأمان كما يظهر من وصف " العمارة " السابق واحتفاظ " وديع " بـ " مسدس " فوق " الكومودينو " المجاور لسريره واستبداله بزجاج النافذة لوحاً من " الكرتون " رغبة فى التخفى .

وهكذا يبدو أن " العزلة " وافتقاد " الأمان " هما أبرز صفات هذا البيت؛ بالإضافة إلى أنه –كما اتضح فيما بعد – مخترق من قبل بعض الجهات الأمنية :

" قالت [لميا الصباغ "] وهى تتخلص من [السارد] :

– ما هذا ؟

كانت تقصد صندوقاً أسود صغيراً، مثبتاً فوق باب المسكن

قلت فى دهشة

. جرس الباب

قالت :

. أكيد ؟

قلت :

. وماذا يمكن أن يكون ؟

. جهاز تسجيل أو كاميرا سرية " (ص ١٩٣)

ومع تطور الأحداث وانكشاف بعض الأسرار التى أقضى بها " السارد " لـ " وديع سعادة " بدا هذا الظن أقرب إلى الحقيقة والتصديق .

وكما بدا هذا " البيت " مريباً ومفتقداً للأمان فقد بدا صاحبه أيضاً على هذه الصورة أمام " السارد " خاصة بعد اختطاف الأخير [1] وهكذا أصبح " البيت " ذا دلالة موضوعية على شخصية صاحبه وتآزرا معاً [" البيت " و " صاحبه "] على حصار " السارد" وإشعاره بالخوف والحذر وعدم الأمان وبالتالى فقد أصبح " المكان " [البيت] – رغم حياده الظاهرى – متورطاً فى الأحداث ومشاركاً فيها

يبدر " بيت " لميا الصباغ " على النقيض من " البيت " السابق، إذ تشيع فيه مظاهر " الثراء "، فمبنى " العمارة " : " فخم ذو مدخل عريض، يتألف من عدة طبقات من الدرجات الرخامية " (ص ١٣٤) وبمجرد دخول " السارد " شقتها تغوص قدماه فى " طبقات من السجاد الوثير " ثم يجد نفسه فى " ردهة فاخرة الأثاث " تفضى إلى " غرفة واسعة تغطى الأخشاب المزخرفة جدرانها " (ص ١٣٤) أما المقاعد فذات " ظهور

---

(1) انظر الرواية ص ٢٣٥

عالية مذهبة، ومزينة بالنقوش العربية " (ص ١٣٥) ٠

يبدو من الصفات الواردة فى المقطع السابق [" فخم "، " عريض "، " الرخامية "، " الوثير "، " فاخرة "، " المزخرفة "، " مذهبة "] مدى درجة الثراء البادية على " المكان " والدالة بالتالى على " ثراء " صاحبته؛ هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى فان هذه الصفات تدل على طبيعة شخصية " لميا " المحبة للترف والفن الحديث خاصة تلك اللوحة التى كانت " تتألف من صفوف طويلة متوازية من مربعات بيضاء صغيرة تحيط بها مربعات حمراء أكبر منها حجماً وفى نقطة من منتصف اللوحة لا تتضح لأول وهلة كان الحال ينقلب فتصبح المربعات الحمراء هى الأصغر داخل المربعات البيضاء " (ص ١٣٥)٠

هذا هو الوصف الذى يقدمه " السارد " عن " بيت " لميا الصباغ " بعد زيارته الأولى له؛ وفى الزيارة الثانية نجده يشير إلى جانب آخر من محتويات هذا البيت، فعند وقوفه أمام " المكتبة " يجد مجلداً سميكاً غريب الشكل " وعندما يتصفحه يلاحظ أنه " قاموس للغتين العربية والعربرية " ص ٢٤٤ ثم يعاود مرة أخرى وصف مظاهر الترف البادية على كل شىء حوله : " غسلت يدى وفمى فى حوض واسع ذى صنابير صفراء لامعة بدت كأنها من الذهب " (ص ٢٤٥) ٠

يمكن القول – إذا ما اعتبرنا أن " المكان يكتسب صفحة المجاز المرسل أى الساكن هو المسكن " [١] – إن بيت " لميا " تعبير واضح عن شخصيتها وسوف تتأكد هذه الحقيقة عندما نلاحظ رغبة " لميا " فى دفع " السارد " إلى نشر كتابه داخل " إسرائيل " رغبة فى تحقيق أكبر عائد مجز من نشره وتوزيعه، وبهذا تصبح مظاهر " الترف " البادية على " المكان " والتى ألح عليها " السارد " كثيراً ثم الإشارة إلى وجود " قاموس " للغتين العربية والعبرية؛ تمهيدات أولية لما سوف تتخذه " لميا " من مواقف فيما بعد ٠

يبقى بعد ذلك الإشارة إلى تصوير " السارد " لبعض " أمكنة العمل " التى تردد عليها، ومن ذلك وصفه لـ " الاستوديو " التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية الذى تتخذه "

---

(1) " بناء الرواية " سيزا قاسم ص ٨٥ ٠

انطوانيت " مقر إخراج " فيلم " وثائقى عن الحرب الأهلية اللبنانية وفى وصفه لهذا " المكان " يبدأ – على عادته – فى تصوير الشارع الذى يقع فيه، ومنذ البداية نكتشف بساطة هذا " الشارع " وشعبيته؛ وسوف تتأكد هذه الدلالة من وصفه لـ " المصعد " الذى أقلهم إلى الطابق الثالث بأنه كان " متسخ الأرضية " ووصفه لـ " الاستوديو " بأنه لم يكن أكثر من " غرفة " صغيرة بها مكتب وخزانة للملفات، وعدة مقاعد " (ص ٥١) وليس غريباً أن يكون هذا المكان البسيط تمثيلاً مادياً لطبيعة صاحبته التى كانت هى الأخرى " نحيلة " وذات " راحة خشنة " و " وجه شاحب ينطق بسوء التغذية والإرهاق والتوتر العصبى " وليس غريباً أيضاً ألا يتوقف " السارد " طويلاً أمام وصف هذا " المكان " وأن تظل علاقته به وبصاحبته علاقة " عمل "؛ هذا العمل الذى اتسم بالمشقة والإرهاق، والذى تجاوز " مكان " العمل إلى " مكان " إقامة " السارد " : " عوننى وديع فى حمل عدد من المجلات والملفات إلى سيارة تابعة بدائرة الإعلام، أقلتنا إلى المنزل " (ص ٥٣) .

ينتقل " السارد " بعد ذلك إلى " دار الثقافة " التى يمتلكها " عدنان الصباغ " والتى كانت تديرها فى هذه الفترة زوجته " لميا الصباغ " ومن البداية نلاحظ بعض مظاهر " الثراء "، حيث تتكون هذه " الدار " من " شقة " واسعة بها عدة " غرف " فى مقابل " الاستوديو " المكون من " غرفة " واحدة صغيرة كما نلاحظ وجود " سكرتيرة " و " جهاز ديكتافون " و " تليفون " ومع ذلك فان " السارد " لم يتوقف طويلاً عند وصف " المكان " بقدر توقفه عند وصف " لميا الصباغ " : " طرقت الباب ودخلت، فطالعتنى عينا لميا الواسعتان " (ص ٩٥) أو " واحتفظت بيدى فى يد رخصة " فى مقابل يد أنطوانيت الخشنة، كما ظل " السارد " يملأ عينه من " بشرتها الموردة وشفتيها الممتلئتين الناعمتين " فى مقابل وجه "انطوانيت " الشاحب .

يبدو مما سبق أن الكاتب قد اعتمد بصورة رئيسية على " الوصف " الفوتوغرافى شبه المحايد لإبراز السمات المكانية؛ معتمداً فى ذلك على مبدأ " الانتقاء " الدال على رؤيته . والوصف " التعبيرى " الذى يعكس مشاعر " السارد " مستقصياً فى ذلك

تفاصيل " المكان " الصغيرة، وهو فى ذلك يتبع كتاب الرواية الجديدة الذين " التفتوا إلى المعالم الصغيرة التى أغفل من سبقهم ذكرها " [١] وقد تغلب النمط الأول على وصفه لفضاء " الشوارع " فى حين تغلب النمط الثانى على وصفه لفضاء " أماكن " الإقامة والشخصيات التى يعد " المكان " – على نحو ما رأينا – تمثيلاً موضوعياً لطبيعتها.

يضاف إلى هذين النمطين اعتماد " الكاتب " على ما يسمى بـ " الصورة السردية " التى تختلف عن " الصورة الوصفية " فى أن الأخيرة تصف ساكناً أما

الأولى " فتدخل الحركة على الوصف أى تصف الفعل" [٢] وقد تغلب هذا " النمط " من الوصف [" الصورة السردية "] على بناء الكاتب لكافة فضاءات " المكان " مما يعنى غلبة " اختراق " " السارد " لهذه الفضاءات وانتشار نمط " الصورة السردية " وحيويتها.

إن ما سبق يوحى أنا أمام " فضاء " روائى " مخترق " و " مفتوح " رغم صغره، وقد عبر الكاتب عن ذلك بعدة وسائل فنية منها :

. تعليب سيطرة فضاءات " الشوارع " فى المعالجة الفنية على فضاءات " البيوت " [غلبة " الخارج " الخطر " على " الداخل " الحميم] وهو ما يتوازى مع الفضاء " اللبنانى " العام الذى كان يعانى من سيطرة القوى " الخارجية " على قواه " الداخلية ".

. التأكيد على طابع " التضاد " بين الفضاءات المختلفة على نحو ما رأينا بين " بيروت " قديماً وحديثاً وبين فضاءات " البيوت " [منزل " وديع "، منزل " لميا "] وبين فضاءات " أمكنة " " العمل "، مما يعكس نمط " التضاد " الشامل على مستوى الواقع اللبنانى والذى يصل لحد الصراع الدامى.

. افتقاد " السارد " للرؤية الشاملة الواضحة للواقع اللبنانى وسيطرة ما يمكن تسميته

---

(1) " بناء الرواية " سيزا قاسم ص ٩٠.

(2) السابق ص ١١٢.

بالرؤية " المتقطعة " والنكتسبة بفعل التجربة.

وبهذه الاعتبارات جميعاً يمكن تلخيص ما سبق بأننا أمام فضاء روائى " مخترق " من قوى عديدة؛ ومفترق للأمان بما فى ذلك أمكنة " الإقامة "؛ كما يغلب عليه طابع " التشظى " الذى انعكس بدوره على " رؤية " السارد وطبيعة تقنياته الفنية المعبرة عن هذا الفضاء على نحو ما عرضت.

ثانياً : المكان " المعزول " :

يقل وجود هذا " المكان " فى الروايات موضع الدراسة مقارنة بالمكان " المأزوم "؛ كما يغلب وجوده فى الروايات التى تتخذ من " القرية " مكاناً رئيسياً لأحداثها؛ ومع ذلك فإننا لا نعدم وجوده فى بعض " المدن " وأماكن " العمل " وأن اتخذت " العزلة " مع هذه " الأماكن " مستويات أخرى غير مستوى " العزلة " المكانية. واللافت حقاً – وهو ما ينبغى الإشارة إليه – هو أن معظم هذه " الأماكن" سواء على مستوى " القرية " أو أماكن " العمل " أو " المدن " يجمع بين صفتى " العزلة " و " الأزمة"؛ كما يظهر ذلك فى " قرية " " شرق النخيل " و " الحر فى بر مصر " و " عزبة " " وجع البعاد " و " أوراق ١٩٥٤ " التى تجمع بين " العزلة " المكانية و " الأزمة " على مستوييها الاجتماعى والسياسى .

ومع " المدن " تأخذ " العزلة " مستوى غير المستوى " المكانى "كما نلاحظ على " قاهرة " " الهؤلاء " فى عزلتها " العلمية أو الحضارية و " قاهرة " " وجع البعاد " فى عزلتها " السياسية " داخل محيطها العربى . كما نلاحظ على " نادى " حكاية تو " الذى لم يحدد له الكاتب اسما أو موقعاً محدداً .

واللافت أيضاُ أن " عزلة " بعض الأماكن لم تمنع تأثيرها فيمن حولها بل وهيمنتها فى بعض الأحيان كما نلاحظ على " مقر " عمل " اللجنة " فى رواية " اللجنة "؛ التى كانت "عزلتها " المكانية وطابعها شبه " السرى " سبب تأثيرها وقوة هيمنتها .

وبصورة عامة نلاحظ – على عكس المكان السابق – اهتمام معظم الكاتب

بتصوير هذا " المكان تفصيلياً خاصة فى مستواه " المادى " . وربما كان ذلك راجعاً إلى أن العلاقات الإنسانية هى التى تلعب الدور الأكثر بروزاً فى تحديد طبيعة المكان " المأزوم"؛ فى حين تقوم الطبيعة " المادية " بهذا الدور مع المكان " المعزول "؛ دون أن يمنع ذلك الدور الذى تلعبه المستويات الأخرى " الاجتماعية " و " السياسية " . وقد اتضح كل ذلك فى " عزبة " " وجع البعاد " التى يمكن أن نتخذها مثالاً لطبيعة هذا " المكان "

" عزبة العتقا " مكانا معزولا :

يصف القعيد " بيوت " " العتقا " بأنها " نعطى ظهرها للحقول، وأبوابها تفتح على داخل، داير الناحية، وهو الشارع الرئيسى والوحيد فى العتقا، وفيه جامع لا ثانى له، وبيت شيخ البلد الذى يقولون له العمدة " (ص ٤٦) هذا هو الوصف العام الذى يقدمه الكاتب لعزبة " العتقا "؛ وهو وصف يحرص – كما نرى – على تحديد عموانها حيث تقع فى " الوجه البحرى، محافظة البحيرة، مركز إيتاى البارود، قرية الضهرية، عزبة العتقا " (ص ٢٦) .

وبعد هذا التحديد يبدأ الكاتب فى رسم صورة عامة للمكان، ومن هذا التصوير يتضح أول ملامح " العزلة " التى تفرضها بنية " المكان " ذاته وذلك لأن " داير الناحية " يلف على شكل كعكة تتفرع منه الحارات ملتوية ومسدودة فى آخرها، الحارات مثل الخنادق، والبيوت على جانبيها مثل الجبانات " (ص ٤٦) وواضح أن بنية " المكان " – على نحو ما يظهر من " الوصف " السابق " – بنية " دائرية " محكمة الإغلاق وبالغة الضيق، ولاشك أن مكانا بهذا الوصف لابد وأن يكون مكانا " طاردا " لمعظم سكانه، فالرجال " إما هجوا، طفشوا، سافروا، أو رجعوا يتسكعون وهم ينفقون ما جاءوا به، وعندما تفرغ الجيوب يعودون للترحال من جديد " (ص ٨)؛ ويصبح مجئ " ضيف " إلى هذا المكان حدثاً غريباً : " جاء الغريب فى زفة إلى البيت، فى زمن لم تعد عزبة العتقا تعرف فيه زفافا ولا مواكب " (ص ٧)؛ ومما يحكم " عزلة " هذا المكان أيضاً تعثر بل وشبه انعدام وسائل اتصاله بما حوله من أماكن، فالخطابات تصل بصعوبة كما لا يوجد

فيها [العتقا] تليفون ولا مكتب تلغراف • ورغم عزلة هذا المكان عما حوله فإنه مجتمع مفتوح على نفسه ما إن يقع حدث فيه حتى يكبر وينتقل من إنسان إلى إنسان حتى يصبح حكاية من حكايات " العتقا "، وهو أمر قد يبدو غريباً إلا أنه متسق مع طبيعة " المكان " المعزول المنغلق والمكتفى أو شبه المكتفى بذاته •

هذا هو المستوى الأول من مستويات رسم صورة " المكان " والذى يعتمد – بصورة أساسية – على تصوير بنية " المكان " المادية، ورغم دقة الوصف فى هذا المستوى وشموله تقريباً فإنه لا ينهض بصورة " الفضاء " المكانى بمفهومه الأوسع إلا باستحضار طبيعة العلاقات الاجتماعية التى تقع داخله " فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجرى به شئ ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكى تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط فى الأحداث " [1] وبهذا الفهم يمكن التعرض لطبيعة العلاقات الاجتماعية داخل عزبة " العتقا " وأول ملمح يواجهنا داخل هذا المجتمع الصغير هو ما يشيع فيه من " قهر " اجتماعى يمارسه " العمدة " [أنور كساب] على صغار الفلاحين وخاصة " عبده بركات " الفلاح البسيط الغريب – فى الأصل – عن " العزبة "؛ ثم ما يتبع هذا " القهر " من " رقابة " صارمة على الجميع من قبل " العمدة " وخفرائه : " قابلهم الغفير، عينا العمدة اللتان تريان كل ما يجرى، وأذناه اللتان تسمعان حتى دبة النملة " (ص ١٠) وليس " العمدة " هو الوحيد الذى يمارس هذا " القهر " فهناك أيضاً " كحيل السحت " [البقال] " الذى أصبح كالبغل من مص دماء الغلابة " (ص ٨).

إن العلاقات الاجتماعية السابقة تبدو كدائرة مغلقة محكمة على أهالى " العزبة " مناظرة فى هذا دائرية " المكان " المادى، ولا يخرج من أسر هذه العلاقات سوى " المجذوب " الذى تحرر من " سلطة " الآخرين عليه ممتلكاً – فى نفس الوقت – قوة نافذة فى معرفة ما يخفى على غيره، فنجده يتنبأ بما سوف يحدث لـ " بركات " فى غربته من شدة.

---

(1) شارل غريفل نقلاً عن " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ٣٠.

لا يكتفى الكاتب بهذا الوصف العام لعزبة " العتقا " بل يتجه إلى " وصف "بيت " عبده بركات " باعتباره " المكان " الرئيسى لأحداث الرواية، فيقول فى وصف هذا " البيت " إن " من يمشى فى الحارة متجهاً إلى دار عبده بركات، يبدو مثل النازل ومن يخرج منها يصعد إلى أعلى ولكن بدون سلالم " (ص ١٢)

فإذا كان " المكان " بصورة عامة [عزبة " العتقا "] معزولا فإن بيت " عبده بركات " أكثر البيوت انعزالا فهو يقع فى آخر " حارة " وفى أكثر أماكنها انخفاضاً؛ فإذا ما تأملنا وصف " البيت " ذاته – وهو فى هذا شبيه بأغلب بيوت العزبة – نلاحظ صغر " الباب " و " النوافذ " : " الباب صغير والشبابيك طيقان صغيرة، فالستر عندهم أهم من الفتحات " (ص ١٢) وفى الداخل تبدو مظاهر " الفقر " على " البيت " وساكنيه فوجه زوجة " عبده بركات " منحوت من جدران البيت ٠٠٠ وقفص الصدر عار ى تغطيه سيغة من الذهب أو الفضة، لحمها تحت عظامها، وجلدها مشدود على الآخر " (ص ١٦) ٠

بهذا الوصف السابق يتداخل البعد " المكانى " والبعد " الإنسانى " كما تتداخل ملامح فقر " المكان " مع الملامح فقر " الزوجة " الهزيلة ٠

وهكذا يصبح " الفقر " وعزلة " المكان " سياجاً يعزل هذه الأسرة معنوياً عما يحيط بها إضافة إلى غربة " عبدة بركات " نفسه الذى لا يعرف أحد " أصله من فصله " (ص٣٩) ثم تزداد هذه العزلة مع سفر " الابن " وانقطاع أخباره وصعوبة العثور على وسيلة للاتصال به ٠

واضح إذن أن الكاتب – من خلال ما سبق – يتحرك – فى صورة شبه بندولية – بين مكانين رئيسيين [عزبة " العتقا "، وبيت " عبده بركات "] ورغم تميز المكان الثانى ببعض الصفات الخاصة يظل من الممكن النظر إليهما بوصفهما مكاناً واحداً فى مقابل " القاهرة " التى توقف الكاتب أمامها بصورة خاطفة أثناء تصويره لرحلة " أسامة علوان " [رسول " بركات " إلى أسرته] واصفاً سيارتها الصارخة ومظاهر ثرائها وألوانها المتوهجة فى

مقابل العزبة الساكنة الفقيرة، ثم جامعاً بينهما [" القاهرة "، وعزبة " العتقا "] فى مظاهر الخوف والقلق والبطالة " مما يؤهل عزبة " العتقا "للإيحاء ببعض الدلالات الرمزية العامة .

ويبقى السؤال الهام هو: لماذا حرص الكاتب على تصوير عزلة" مكان"الرواية الرئيسى ؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول : إن الكاتب ربما أراد الإيحاء– بعزلة " مصر " فى هذه الفترة عن محيطها العربى وبهذا تصبح عزلة " المكان " فى الرواية تمثيلاً لتلك العزلة العامة، وبالإضافة إلى ما سبق فإن تأثر " مكان " الرواية – رغم عزلته وابتعاده النسبى عن الأحداث العامة – بما يحدث من متغيرات سياسية، يوحى بفداحة تلك المتغيرات وحدتها بحيث طالت هذه الأماكن النائية والمعزولة فى أعماق مصر . وبهذا التفسير يصبح تصوير " المكان " بوصفه معزولاً – على المستوى المادى – ومتأثراً فى الوقت ذاته بما يحدث من تحولات عامة مؤكداً لما تحويه الرواية من دلالات ومساعداً على تعميقها باعتباره – أى المكان – أحد العناصر الفنية الهامة التى يعتمد الكاتب فى تقديم رؤيته

ثالثاً : المكان " المحاصر " :

لا نعنى بـ " الحصار " عنا " الحصار " العسكرى فحسب؛ بل نعنى بالإضافة إى ذلك " الحصار " السياسى أو الأمنى؛ وبتوسيع الدلالة على هذا النحو نلاحظ غلبة وجود هذا " المكان " على " المدن " أو على بعض " الأماكن " داخلها فى مقابل قلة وجودها داخل " القرى " على عكس ما لاحظنا عند الحديث عن المكان " المعزول " .

ومن الأماكن التى كان حصارها عسكرياً مدينة " السويس " فى " هوس البحر " وقد انتهى هذا الحصار بتدميرها وتهجير معظم أهلها؛ ومعظم مدن " سيناء " فى الروايات التى عبرت عن " قضية الحرب "؛ وقرية " د " فى " أحمد وداود " التى انتهى حصارها بتدميرها واستباحة أهلها؛ ومعسكر " الأسرى " فى " الأسرى يقيمون المتاريس " .

ومن الأماكن التى كان حصارها سياسياً أمنياً مدينة " أسوان " فى " نجمة أغسطس " و " المقهى " فى " الكرنك ".

والملاحظ بصورة عامة تفاوت درجات اهتمام الروائيين بتصوير هذا " المكان " تفصيلياً من رواية إلى أخرى فقد يكون هذا الاهتمام محدوداً [" المقهى " و " السويس"] أو متوسطاً [قرية " د "] أو كبيراً [معسكر " الأسرى "

و " أسوان "]؛ كما نلاحظ على بعض الأماكن غلبة طابع الحصار " المعنوى " أساساً الذى ينبع من داخل الشخصيات بفعل الإحساس الدائم بالمراقبة " الأمنية " السياسية على نحو ما يظهر فى " مقهى " " الكرنك " فى حين يتعادل الحصار " المعنوى " و " الحصار " الأمنى الحقيقى فى " أسوان " " نجمة أغسطس "؛ أما فى " الأماكن " التى يكون حصارها عسكرياً فإن الحصار " العسكرى " الحقيقى هو الذى يتغلب ويصل غالباً إلى درجة التدمير والاستباحة.

وقد جمع " معسكر " الأسرى فى " الأسرى يقيمون المتاريس " بين التصوير التفصيلى لكافة مستوياته وطابع الحصار " العسكرى " و " المعنوى "؛ ولهذا فمن الممكن اختياره نموذجاً لطبيعة هذا " المكان ".

" معسكر الأسرى " مكاناً محاصراً :

أن اول ما نلاحظه هو أن هؤلاء " الأسرى " كانوا يقيمون بالتحديد داخل " عنبر " صغير يكوِّن مع عدد آخر من " العنابر " " معسكراً صغيراً " يكوِّن بدوره مع مجموعة أخرى من المعسكرات " معسكراً " كبيراً وهذا يعنى ان " المكان " الذى احتجز فيه " الأسرى " كان محاطاً ومحاصراً من جميع جوانبه بـ " أمكنة " عديدة تزداد اتساعاً – بطبيعة الحال – كلما بعدت عنه؛ كما كان محاطاً بوسائل متعددة من وسائل " الرقابة "؛ ففى المقدمة مكاتب " الضباط " ثن " عنابر " لمبيت " الجنود " وفى مواجهة " العنابر " مخازن " المعسكر " وحجرة " الإذاعة" التى تمثل نوعاً من الحصار "المعنوى" لا يقل قسوة عن الحصار "المادى " العسكرى؛ كما سوف يتضح، هذا بالإضافة إلى أن " كل معسكر صغير محاط بأربعة أبراج عالية فى كل منها حارسان، مع كل منهما رشاش قصير " (ص ٢٦) واعلى كل " برج " " كشاف سهل الحركة يحيل الليل ظهراً " (ص ٢٧) كما

يوجد حول " المعسكر " الكبير من الخارج " أبراج غير الأبراج الداخلية مجهزة بالكشافات والرشاشات طويلة المدى ويحيط بالمعسكر من الخارج ثلاثة أنواع من الأسلاك الشائكة : شباك من الأسلاك العنكبوتية، تليها أسلاك اسطوانية، ثم أسلاك مشدودة بين قوائم حديدية " (ص ٢٧) و" السارد " يقيم فى العنبر رقم " ٢ " أى فى منتصف المعسكر الكبير تقريباً مما يجعل الحصار أشد إحكاماً. وهذا " العنبر " لا يسع أكثر من أربعين شخصاً ولكنهم وضعوا فيه مائة وستين شخصاً " (ص٢٩) ولهذا العنبر نوافذ خشبية من يفتحها من الأسرى بعد السادسة مساء يطبق الإسرائيليون النار عليه.

وكان أقسى ما واجه " السرى " فى هذا المكان بالإضافة إلى قلة " الماء " و " الطعام " تلك الحشرات التى ملأت " المكان "؛ وكذلك حالة " الفزع " المستمرة المسيطرة عليهم حيث لم يكن الحراس يكفون عن إطلاق الرصاص خاصة عند انقطاع التيار الكهربائى حتى لا يفكر أحد فى الهرب.

ذكرت أن " الإذاعة " كانت تمثل نوعاً من الحصار المعنوى؛ وقد اتضح ذلك من استخدام الإسرائيليين لها فى تثبيط معنويات " الأسرى "، ففى ذات اليوم أذاعوا نبأ قصير يقول : " الرئيس المصرى ناصر الذى تسبب فى حرب الأيام الستة (كما يطلقون على حرب يونيو) قدم استقالته " (ص ٥٣) وكان هذا الخبر مهيناً لكرامة " الأسرى " فقد أشعرهم – أو هكذا أرادت إسرائيل أن توحى – ان إسرائيل قادرة على التأثير فى سياسة مصر الداخلية.

يمكن إذن من خلال ما سبق – أن نحد صفات هذا " المكان " بأنه :

- مكان " محاصر " بأمكنة عديدة تحيط به من جميع جوانبه.
- مكان " مراقب " بصفة دائمة وبالعديد من وسائل المراقبة.
- مكان " مفزع " وغير " آمن ".

وواضح أن أغلب هذه الصفات صفات خارجية تحيط بـ " المكان " وإن كانت ملازمة له ومؤثرة على طبيعته. ولهذا من الطبيعى أن نتوقف عند صفات المكان ذاته،

وأولى هذه الصفات التى نلاحظها هى " ضيق " المكان بما لا يتناسب مع عدد " الأسرى " الكبير الذى بلغ مائة وستين أسيراً وهى صفة تؤكد طبيعة " المكان " العامة بوصفه – فى الأساس – مكاناً "محاصراً، أما الصفة الثانية فهى " سوء " المكان وعدم ملاءمته للحياة الآدمية فقد كانت نوافذه – لبساطتها – لا تمنع البرد وكان سقفه متهالكاً وشبه مفتوح كما كانت أرضه صلدة وغير مستوية ولم يكن لديهم ما يفرشونه عليها. والصفة الثالثة هى " القدم " الذى تدل عليه أسماء أسرى عام ١٩٥٦ واسرى الحرب العالمية الثانية المنقوشة على الجدران مما رجح لدى " السارد " أن يكون هذا المعسكر قد أقامه البريطانيون أثناء انتدابهم على فلسطين لأسرى دول المحور.

هذه هى الصفات العامة لهذا " المكان "، وهى صفات كان من المتوقع تماماً أن تحبط المحاصرين داخله، إلا أن إرادة هؤلاء " الأسرى " قد حولته من مكان " حصار "إلى مكان " تحرر " وتحدٍ فنجدهم من ناحية يحاولن التغلب على ظروفهم القاسية المفروضة عليهم بـ " الغناء " وإصدار بعض المجلات التى مارسوا من خلالها إبداعاتهم المختلفة وهو نوع آخر من " الانطلاق " الذى استطاعوا به تجاوز واقعهم المحبط.

كما استطاعوا تكوين بعض الفرق " الرياضية " و " الفنية " وممارسة بعض " الصناعات " البسيطة. وهكذا يتحول المكان " المحاصر " إلى " مكان " حياة كاملة رغم كل ما به من عوامل الإحباط.

لاحظنا مما سبق أن الكاتب يقدم وصفه لـ " المكان " من خلال وجهة نظر " السارد " فقط؛ ورغم أحادية وجهة النظر هذه فمن الممكن اعتبارها وجهة نظر " جماعية "، باعتبار " السارد " معبراً – فى هذه الحالة – عن الكيان العام لمجموعة " الأسرى " التى اتحدت ظروفها ومشاعرها وربما أنماط تفكيرها بحيث أمكن اعتبارها كياناً كبيراً واحداً.

وقد اعتمد الكاتب فى تقديمه صورة " المكان " على أسلوب " الوصف " المحايد، وقد كان – بحق – فى غنى عن خلع مشاعره على " المكان " إذ كان مجرد وصفه كافياً فى تصوير بشاعته وقسوته، مما يجعل من هذا " الحياد " – الظاهرى فى حقيقة الأمر – أكثر

إيحاء بالدلالة التى يسعى السارد إلى تأكيدها. كما اعتمد " السارد "كذلك على "التدرج " فى وصف " المكان " من " الخارج " إلى " الداخل " ومن الأماكن الكبيرة [معسكر بصفة عامة] إلى الأماكن الصغيرة [عنبر " الأسرى " الذى يوجد فيه " السارد "] مما يوحى بمعنى " الحصار " الذى يلح عليه الكاتب بصورة عامة كما يؤكد هيمنة " الرقابة " و " السلطة " الخارجية القاهرة التى تظهر حدتها بصورة واضحة " فى حدود الأمكنة المسورة حيث كل الأجزاء يمكن ان يصلها الذى يقوم بالتفتيش والتى تكون مخارجها ومداخلها محروسة بحيث تكون كل حركات الدخول والخروج مراقبة"[١] وهو ما قدمه الكاتب فى وصفه للمكان بصورة عامة ول " عنبر " الأسرى بصورة خاصة، وبهذا يكون الكاتب قد نجح – فى الوقت ذاته – فى تأكيد قيمة إرادة " الأسرى " المصريين فى تحدى هذه الهيمنة والتغلب عليها، وهو ما يتسق مع دلالة الرواية العامة كما أوضحت فى موضع سابق.

رابعاً : المكان " الحلم " :

يندر وجود هذا " المكان " بصورة مباشرة فى الروايات موضع الدراسة؛ ومع ذلك يمكن القول إن هذا " المكان " موجود بصورة ضمنية فى أغلب الروايات لأنه يمثل النقيض الموضوعى والفنى لـ" المكان " المأزوم والمحاصر والمعزول؛ وبناء على ذلك يمكن لبقول إن " المكان " الحلم فى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " هو " الوطن " الذى يخلو من " القمع " و " الهزيمة " ويسوده " العلم " وحرية " الرأى " وتتحقق فيه المشاركة " الشعبية " الفعالة، وعلى هذه الصورة يصبح " المكان " الحلم فى المحاور الأخرى هو نقيض ما صورته هذه المحاور من ظواهر سلبية.

ولهذا سوف أتوقف عند الرواية التى قدمت هذا " المكان " الحلم بصورة مباشرة وهو " بيت الياسمين " فى الرواية التى تحمل هذا الاسم.

---

(1) " المكان والسلطة " بول كلافال ت د. عبد الأمير إبراهيم شمس الدين ص ٢٧ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ١٠. (١٩٩٠)

" بيت الياسمين " المكان الحلم :

يبدو فضاء " البيوت " فى هذه الرواية فضاء خانقاً وكريهاً بالنسبة لـ " سارد " الرواية؛ ولهذا نجده – مع بدء المشاهد الأولى من الرواية – راغباً فى بيع " البيت " القديم الذى ورثه عن " أبيه "؛ وتقابل " الأم " هذه الرغبة باستسلام ودونما اكتراث (ص ٢٣) واللافت أن هذا الشعور لم يقتصر على " السارد " فحسب بل شمل جميع رفاقه الذين كانوا " يكرهون البيوت والجدران " (ص ٤٠) ولم يتغير شعور " السارد " بعد بيعه للبيت " القديم" وانتقاله إلى " شقة " واسعة جديدة؛ حيث يصفها بأنها " [شقة لامعة] صلدة الجدران وأن فضاءها ليس سوى [فضاء بيت جهم] " (ص٣٧).

ويتجاوب هذا الإحساس مع الواقع المعيش بصورة عامة حيث كانت أغلب " البيوت " [مساكن " الإيواء " تحديداً] " فزعة من جهامة ما يحيطها. قصيرة حيث ارتفعت الأرض حولها. حال لونها وكساها الغبش " (ص ٧٩) وقد انعكس هذا – بطبيعة الحال – على ساكنيها؛ فهم " أطفال عراة ونساء كالحات يقفون [كذا] أمام الخيام وأكشاك الصفيح. رجال مشغولون بأخشاب وألواح معدنية صدئة " (ص ٧٩).

إن فضاءً خانقاً وكريهاً بمثل هذه الصورة لابد أن يفضى إلى عدم " الاستقرار " وهكذا تبدو " حركة " السارد على مدار الرواية كلها حركة لاهثة ومتوترة وبلا غاية غالباً : " فى شارع صفية زغلول أدركت أن قدمى هما اللتان تمشيان بى " (ص ١١) كما يبدو هو نفسه شاعراً بالفراغ وذاهلاً عما حوله : " السماء عالية جداً وأنا أقف وحدى كأنى أتيت بعد انتهاء العالم " (ص ٩) وهى مشاعر تتجاوب – بصورة عامة – مع طبيعة التحولات السياسية فى هذه المرحلة التى شهدت توقيع معاهدة السلام نع " إسرائيل " التى وصفها السارد بأنها قد " أجهزت " على أحلام أحد رفاقه.

وبهذه العوامل جميعاً يصبح " الحلم " فى واقع بديل ضرورة ملحة وقد رمز " السارد " لهذا الحلم بـ " بيت الياسمين "؛ الذى بدا فى جماله وسحره وغموضه نقيضاً لكل ما سبق كما يظهر من وصفه على هذه الصورة : " الفيلا الرابضة خلف السور العالى المكلل

بالزهور البيضاء والصفراء بدت لى شيئاً سحرياً غامضاً. نوافذها العالية الدائرية. جدرانها المستديرة وأعمدتها الرخامية، وكل شئ فيها يبدو منفذاً على مهل فى راحة واتساع " (ص ٥٥) كما لا يخلو " بيت الياسمين " من ذلك الوجه الإنسانى الباهر والذى كان يجذب " السارد " جذباً : " الوجه المشرق الذى اراه بالصبح والليل يحفز خيالى وفضولى. يكاد يخلعنى عن الأرض. يحرك الرغبة المدفونة فى الزواج " (ص ٥٥) ولا يرتبط هذا " البيت " لدى " السارد " بمجرد الرغبة فى " الزواج " بل يرتبط لديه بحلم " التحرر " الوطنى فقد اشتاق " السارد " إليه وهو محاصر فى الجيش الثالث حيث " كان فى الجو رائحة الدخان والبارود وانا أشم للحظة كالنور الخاطف رائحة الياسمين " (ص ٥٦).

وأصحاب هذا البيت يعيشون فى عزلة تكاد تكون كاملة ولا يعرف عنهم أهل " الاسكندرية " إلا أن هناك " حركة تتكرر كل عدة سنوات، تأتى إحدى البنات فجأة من الخارج راكبة " تاكسى " مع رجل فى وضح النهار وتنزل حاملة طفلاً نفس التاكسى لا يتغير. نفس السائق... يعرف الناس أن إحدى الفتيات تزوجت منذ عام" (ص ٥٦) وبهذا الوصف السابق يأخذ " بيت الياسمين " بعداً اجتماعياً يرتفع به عن المستوى الاجتماعى لـ "السارد " ورفاقه؛ غير أن هذا البعد الاجتماعى يظهر فيما بعد – أشبه بالقيد على فتيات هذه العائلة خاصة مع الفتاة الأخيرة التى تعلق بها " السارد " حيث أصبح التاكسى الذى كان يأتى كل عام " مطفأ الأنوار وتصبح هذه الفتاة زوجاً لـ " عجوز يرتدى حلة قاتمة " (ص ٥٧).

من الطبيعى إذن أن تتغير طبيعة هذا " البيت " [الحلم] لأنه مرتبط أساساً بمشاعر " السارد " تجاهه وبطبيعة مواقفه العامة فنجده بعد أن " يساوم " الحاج " لقمان " على أصوات منطقة " الدخيلة " فى انتخابات "مجلس الشعب"؛

يصف " البيت " على صورة مناقضة لصورته القديمة فيراه مظلماً تماماً " فاقداً لرائحته بعد أن صارت أوراق الشجر متربة وذابلة.

وعلى هذه الصورة تتضافر العوامل الخاصة بنمط تفكير أصحاب " البيت " مع

مواقف السارد على " إظلام " هذا " البيت " أو لنقل إجهاض هذا " الحلم " الذى راود " السارد " كثيراً؛ إلى أن يأتى " الوقت " الذى يتهدم فيه تماماً وتبنى مكانه إحدى العمائر الجديدة كما تتحول مشاعر " السارد " عن هذا " الحلم " المثالى إلى " حلم " واقعى صنعه بنفسه فى نهاية الرواية : " ترى أين هى صاحبة الوجه البهى الآن ؟ هل كان ممكناً أن أتزوجها حقاً ؟ لا، ليس فى الدنيا كلها أجمل من نوال [زوجة] " (ص ١٣٧).

تلاحظ من خلال ما سبق أن الكاتب لم يقتصر على وصف " بيت الياسمين " فحسب بوصفه مكاناً حورياً بل سعى إلى رسم صورة عامة للفضاء الروائى المحيط به والمناقض له فنجد من ناحية مظاهر " القبح " فى مقابل مظاهر " الجمال " ومظاهر " الضجيج " فى مقابل " الهدوء " ومظاهر " الفوضى " فى مقابل " النظام ط وغير ذلك من الصفات المتناقضة؛ لكننا مع تتابع الأحداث تلاحظ تسلل مظاهر الفضاء الخارجى إلى " البيت " الذى كان يبدو متعالياً عما حوله؛ هذا التسلل الذى وصل إلى حد طغيان المظاهر الخارجية حتى انتهى الأمر بهدم " البيت " فى دلالة موحية على صعود " الفئات " الاجتماعية الطفيلية فى ذلك الوقت. وكما ارتبط " البيت " بالفضاء الجغرافى المحيط به فقد ارتبط كذلك بكافة الأبعاد السياسية والاجتماعية بوصفها " بنية " عليا متحكمة فى " الأبنية " التحتية والتى منها الفضاء الخارجى عامة و " بيت الياسمين " خاصة بوصفه رمزاً كما أراد له الكاتب أن يكون. وقد سعى الكاتب إلى تأكيد هذه الرمزية والطبيعية والحلمية بوصفه له فى أحد المشاهد بأنه كان " لغزاً " وباعتماده على وصفه من " الخارج " دون أن يتمكن من ولوجه ورؤيته من " الداخل ".

وفى النهاية ينبغى ملاحظة أن " فضاء " هذه الرواية – على عكس بعض الروايات السابقة – قد اتسم بالتحول والتبدل وهو أمر متوقع نتيجة طبيعة المكان الرمزية والحلمية ونتيجة ارتباطاته المتعددة بغيره من الأمكنة وانعكاس هذه الارتباطات عليه.

***

وبهذا نكون قد عالجنا صور المكان المختلفة المستمدة أساساً من المحاور الموضوعية؛

وقد بدا واضحاً مدى تأثر صور " المكان " على اختلافها بما حوته هذه المحاور من رؤى سياسية واجتماعية متباينة.

المبحث الثانى : **بناء الزمان الروائى**.

لقد أصبح من نافلة القول التأكيد على أن " الزمن " يمثل أحد عناصر القص الأساسية " فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً – إذا صنفنا الفنون إلى رمانية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن " [١]

وبديهى أن للزمن أهمية فى ترتيب عناصر التشويق وتحديد طبيعة الرواية من حيث كونها قائمة على التتابع الزمنى التقليدى] ماضٍ / حاضر / مستقبل [أو معتمدة على اختلاط هذه الأزمنة [٢] ولا شك فى أن الميزة الجوهرية للعمل الروائى –كما يقول باختين – " هى التعايش والتفاعل فى الزمن وضمنه " [٣] بحيث يصبح " من المتعذر أن نحصل على سرد خال من الزمن " [٤] ولى نعالج كيفية توظيف " الرواية " لعنصر " الزمن " ينبغى التفريق بين الزمن " المرجعى " كما يبدو خارج الرواية؛ والزمن " الداخلى " الفنى كما يبدو فى الأحداث الروائية، والذى هو فى حقيقته " زمن داخلى تخيلى يبتدعه الروائى ليوفر الدوافع المحركة للسرد كالسببية والتتابع وترتيب الأحداث " [٥] وداخل هذا الزمن " الروائى " يمكن التمييز بين الزمن الطبيعى بمقاييسه المعروفة] السنة / الشهر / اليوم.. [والزمن الذاتى أو النفسى الخاص بشخصيات الرواية والذى ليس له مقاييس محددة كالزمن السابق [٦].

كيف يمكن إذن مقاربة هذا الزمن " الروائى " الداخلى ؟

للإجابة على هذا السؤال ينبغى التمييز بين " الحبكة " السردية التى يعتمد عليها

---

[1] " بناء الرواية " د. سيزا قاسم ص ٢٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

[٢] السابق صـ ٢٦، ٢٧.

[٣]، [٤] " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى صـ ١٠٩، ١١٧.

[٥]، [٦] " يناء الرواية العربية السورية " سمر روح الفيصل صـ ١٦١

الروائى فى ترتيب أحداث الرواية والحكاية التى تعنى" تسلسل الأحداث تسلسلاً زمنياً فى حين أن الحبكة قد تدفع الكاتب لأن ينطلق من الحاضر ليرتد إلى الماضى ثم إلى توقعات المستقبل، وهذا يعنى ترتيب الأحداث وفقاً للخطة الزمنية التى يختارها الكاتب لسرد القصة" (١)٠

أقول ينبغى التمييز بين " الحبكة " و " الحكاية " إذ يبدو أن الرواية بكافة مظاهر تحديثها لم تتخل عن عنصر " الحكاية "، " هذا هو السبب الذى يجعلنا حين نحلل البنية الزمنية للرواية، ننطلق من أن هناك زمناً للحكاية وزمناً للسرد، أى أننا نميز بين الحوادث كما نفترض وقوعها فى الحكاية والشكل الذى نراها عليه فى الرواية " (٢) ٠

والحق أننا سوف نقصر الدراسة على هذا الزمن " الداخلى " مقارنين بين " حبكة " الرواية و " الحكاية " فى تسلسلها الطبيعى كما نفترض وقوعها، دون أن يعنى هذا انقطاع العلاقة بين " حبكة " الرواية وزمنها الخارجى المرجعى الذى تقع أحداثها فى إطاره، فقد تكون بنية " الحبكة " الزمنية " بنية " متداخلة " فى موازاة فنية مع الزمن الخارجى القائم على الاختلاط والتداخل بين الأزمنة كما فى رواية " أحمد وداود " لفتحى غانم، أو بنية " دائرية " حين يكون " حلم " السارد هو العودة إلى " الماضى " رغبة فى استنهاض " الحاضر " كما فى رواية " كتاب التجليات " لجمال الغيطانى، وهكذا يمكن الربط – فنياً ودلالياً – بين " حبكة " الرواية وزمنها الخارجى ٠

ومن المعروف أن " السرد " يقوم فى تعامله مع " الزمن " على بعدين متقاطعين : بعد " أفقى " وبعد " عمودى " ٠ وتمثل البعد الأفقى التغيرات الزمنية العارضة التى تلحق القصة دون الخطاب وتؤدى إلى قيام إحدى مفارقتين : "الاستذكار " ويدل على العودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية، و " الاستشراف " ويفيد التطلع إلى فترة مقبلة، أما البعد " العمودى " فتمثله التغيرات التى تطرأ على القصة والخطاب معاً؛ ويتعلق بوتيرة

---

(1) " فن القص بين النظرية والتطبيق " د ٠ نبيلة إبراهيم ص ٨ مكتبة غريب ٠

(٢) " بناء الرواية العربية السورية د ٠ سمر روحى الفيصل ص ١٦٣ ٠

سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها (١).

ويستلزم تسريع " السرد " استعمال " صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى؛ ونموذجه هو السرد التلخيصى الذى يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة؛ ثم الحذف... ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة " (٢) فى حين يقوم " تبطئ " السرد " بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدى... أو بتوظيف تقنية الوقف وهى محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات " (٣) أو بالاعتماد على " الحوار" و " المنولوج " الداخلى.

من خلال ما سبق عن علاقة " الحبكة " بـ " الحكاية " وبمثل هذه " التقنيات " السردية المشار إليها يمكن مقارنة عنصر " الزمن " فى الروايات موضع الدراسة بناء على التقسيم الأتى :

١- بنية الزمن " الثابتة ". ٢- بنية الزمن " المتنامية "

٣- بنية الزمن " المتداخلة ". ٤- بنية الزمن " الدائرية "

ولعل هذا التقسيم السابق لبنية " الزمن " يردنا إلى التقسيمات الشائعة لطبيعة " السرد " الذى يقسم إلى سرد " لاحق " يحكى أحداثاً ماضية؛ وسرد " سابق " يقوم على التنبؤ بالمستقبل؛ وسرد " متزامن " يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث وسرد " متداخل " يقص أحداثاً منتمية لأزمنة مختلفة (٤)

***

أولاً : بنية الزمن الثابتة :

لا تخلو " حبكة " روائية من حركة لـ " السرد " فى اتجاه " الماضى " أو " المستقبل

---

(1) " بنية الشكل الروائى " حسن بحراوى ص ١٩٦.

(٢)، (٣) السابق ص ١١٩، ١٢٠.

(٤) " بلاغة الخطاب وعلم النص " د. صلاح فضل ص ١٠٣ عالم المعرفة (١٦٤).

"؛ ولهذا فإن وصف بنية " زمن " إحدى الروايات بأنها بنية " ثابتة " لا يعنى – بداهة – ثبات " السرد " من أول الأحداث إلى نهايتها عند موقف واحد لا يتجاوزه؛ وإنما يعنى – فيما أذهب إليه – تراكم المواقف والأحداث المتشابهة التى لا تدفع ببناء الرواية إلى التغير النوعى. وتظل " الرواية " – رغم حركة السرد فى اتجاهات مختلفة – داخل مستوى واحد لا تتجاوزه أقرب إلى " الحركة فى المكان"؛ ويكثر – فى هذه الحالة – تغليب تقنيات تبطئ " السرد " وتغييب التتابع " السببى " والترابط الظاهرى بين الأحداث؛ إلى الدرجة التى تغرى البعض بالاطمئنان إلى إمكانية توقف " السرد " عند أى موقع متأخر نسبياً دون أن يؤدى ذلك إلى خلل فى " البناء ". وقد اتضحت طبيعة بنية " الزمن " بهذه المواصفات فى روايتى " ذات " و " بيروت بيروت " وسوف أتوقف عند الثانية لأنها اكثر دلالة على ما أذهب إليه.

يقول " عبد الفتاح كيليطو " فى افتتاحية كتابه " الأدب والغرابة " إن " السرد " يبتدئ عادة بوصف سفر أو انصراف أو ذهاب. ما أكثر الروايات أو الأفلام التى تفتتح بمشهد طائرة تقلع أو سيارة تندفع... هذه الحركة تنقل البطل من فضاء إلى فضاء وتثير السؤال المعروف : ماذا سيحدث ؟ " [1]. وهذا ما ينطبق على رواية " بيروت بيروت " لصنع الله إبراهيم التى تدور افتتاحية حول تصوير مشهد إقلاع " طائرة " تحمل " السارد " من " القاهرة " إلى " بيروت " وبهذا فإن " السارد " ينتقل – بهذه الحركة الافتتاحية للرواية – من " فضاء " إلى فضاء "، وبانتقاله إلى هذا الفضاء الروائى [فضاء " بيروت"] تتحدد طبيعة " السرد " الروائى الذى يمكن وصفه – غالباً – بأنه سرد " متزامن " تتخلله حركات " استرجاع " لأحداث ماضية أو استشراف " لأحداث مستقبلية

تستدعيها جميعاً حركة " الحاضر " نفسه مما يؤكد – بصورة عامة – طبيعة السرد " المتزامن " ويعد – فى نفس الوقت – تمهيداً لغلبة بنية الزمن " الثانية " .

---

(1) نقلاً عن " ابحاث فى السرد العربى " عبد الله أبو هيف مجلة الفصول الأربعة العدد ٤٩ ص ٢٤.

يصف " صنع الله إبراهيم "لبنان " بقوله إنه " بلد " تجمد " عند لحظة من لحظات العصور الوسطى " [1] . بهذا الوصف الدال على طبيعة الواقع الاجتماعى والسياسى فى " لبنان " يمكن الاقتراب من بنية " الزمن " فى هذه الرواية، فإذا كانت " لبنان " بلداً " تجمد " عند لحظة من لحظات العصور الوسطى لا يستطيع تجاوزها فإن طبيعة الزمن المسيطرة على الرواية – بناء على ذلك – تقترب من بنية الزمن " الثابتة " ويتجلى هذا " الثبات " الزمنى فى عدة سمات فنية ذات دلالة زمنية ؟ منها استغراق الرواية فى " اللحظة " الحاضرة ولا يدل هذا الاستغراق فى " الحاضر " على تطور " الزمن " أو مجاوزته للماضى، وذلك لأن " الحاضر " – بصراعاته " الطائفية " – يبدو كأنه قطعة من "الماضى". ولهذا يمكن النظر إلى الإشارات التاريخية المتتابعة داخل الرواية بوصفها تدعيماً لصورة " الحاضر " وتوضيح خلفيته التى لا تفترق عنه كثيراً، وآية ذلك أن أغلب " الاسترجاعات " الزمنية لا تبدأ إلا باستثارة " الحاضر " لها، فرؤية " السارد " لأحد " المسلحين " المنتمين إلى منظمة " فتح " ورؤيته لـ " مسدس " وديع سعادة " تستدعى – بالضرورة – فترة من ماضيه : " مددت يدى إلى المسدس فتناولته وقلبته فى حذر قائلاً :

– هل تعرف أن هذه هى أول مرة فى حياتى أمسك بمسدس حقيقى ؟

لكنى تدربت جيداً على البنادق الروسية أيام العدوان الثلاثى

كان يدربنا جندى عجوز وكان يتعمد أن يتشدد معنا بسبب آرائنا

وعندما دخلنا السجن نقل إليه . صدفة على ما أعتقد . وكان يستمتع بالإشراف على تعذيبنا " [2]

وهكذا نجد – رغم اختلاف " المكان " – تشابهاً فى عوامل " القهر " القائم على اختلاف الآراء والتوجهات السياسية .

---

(١) " بيروت بيروت " صنع الله إبراهيم ص ٥٧ دار المستقبل العربى .

(٢) " بيروت بيروت " صنع الله إبراهيم ص ٩٠ .

ولاشك أن معالجة " الزمن عى هذا النحو لا تخلو من دلالة سياسية تصل فى بعض المواضع إلى درجة المباشرة، فعندما يسأل " صفوان " [أحد الناشرين اللبنانيين] " السارد " عن أحوال " مصر " يرد عليه بقوله :

" – لن تتعرف عليها لو رأيتها الآن . فكل شئ تغير فى هذه السنوات العشر . الهواء نفسه على رأى بعضهم سألنى :

كيف ؟

قلت :

– الشوارع ازدحمت بالسيارات الفاخرة والمبانى السوبر لوكس وبالحفر والأتربة والقاذورات والأجانب " [١] .

ونعلم أنه يقصد بالسنوات العشر عقد " السبعينات " بتوجهاته السياسية المغايرة لما سبقه . وهو واقع يتجاوب مع الواقع " اللبنانى " الذى أصبح فيه بيع " شرائط " الأغانى أكثر ربحاً من نشر " الكتب " وأصبح بائع هذه الشرائط يكسب فى اليوم الواحد ما يكسبه ناشر الكتب فى سنة [٢] .

ورغم غلبة استعراض الرواية للزمن التاريخى الذى يرمى فى النهاية إلى استجلاء صورة " الحاضر " لدرجة أن " السارد " يقوم – بهدف فهم المشكلة اللبنانية المعاصرة – باستعراض التاريخ اللبنانى منذ الحروب الصليبية إلى السبعينات على مدى اثنتى عشرة صفحة من الرواية [٣]؛ أقول رغم غلبة الزمن التاريخى على النحو المشار إليه فإننا لا نكاد نلمح إلا إشارات قليلة جداً إلى ما يمكن تسميته بالزمن " الكونى " أو " الطبيعى " [مظاهر الطبيعة وأحوالها] وهو ما قد يوحى بانفصال بنية الرواية " الزمنية " عن تتابع الزمن " الكونى " وتغيره مما يدعم – بناء على ذلك – طبيعتها " الثابتة ". ومن هذه

(١) السابق ص ٥٥ .

(٢) انظر الرواية ص ٥٥.

(٣) انظر الرواية ص ٥٨، ٧٠.

الإشارات النادرة ما أورده " السارد " فى الفصل الأخير من الرواية بقوله : بدأ آخر يوم لى فى بيروت بسماء ملبدة بالغيوم " (ص ٢٥٥) وهى إشارة لا تخل بفكرة الانفصال التى ألمحت إليها لأنها – أى تلك الإشارة – دالة على نفسية " السارد " أكثر من دلالتها على مظهر طبيعى خارجى.

لا يستغرق زمن " أحداث " الرواية سوى عدة أيام لا تتجاوز خمسة عشر يوماً، نبدأ منم يوم السابع من نوفمبر، ورغم هذا التحديد لبداية زمن " الأحداث " فإن " السارد " لم يكن حريصاً على توضيح تتابع الأيام اللهم إلا على سبيل الإشارات العابرة أو إيحاءات السياق الروائى من خلال بعض العبارات الدالة على هذا التتابع من قبيل " طالعتنى صحف الصباح " أو " فى اليوم التالى " أو " استيقظت فى الصباح متأخراً وغير ذلك من العبارات الدالة على هذا الانتقال من يوم لآخر. والحق أن هذه الأيام تبدو كما لو كانت يوماً واحداً لتشابه أحداثها وتكرار الكثير من المواقف التى تشبه " اللازمة " الروائية، وهى أمور تفضى فى النهاية إلى تأكيد ثبات بنية " الزمن " التى انعكست بدورها على كافة عناصر البناء الروائى كالشخصيات التى بدت " ثابتة " غير نامية، ومكتملة منذ أول ظهور لها فى الرواية؛ وتكرار " أحداث " محددة [تفريغ الفيلم الوثائقى، تردد " السارد " على مكتب " لميا الصباغ "، إيقاف المسلحين له] وهى أحداث تحكم " الإيقاع " الروائى الذى يمكن وصفه – بسبب تكراره – بالرتابة والامتداد.

وكذلك الأمر بالنسبة لطبيعة " المكان " الذى اتسم بالثبات [بيروت الغربية] باستثناء موقف واحد وصل فيع " السارد " – صدفة – إلى " بيروت الشرقية " دون أن يدرى ثم عودته – بعد التعرض لعملية اختطاف – إلى " بيروت الغربية " مرة أخرى.

ذكرت أن زمن " أحداث الرواية " لا يتجاوز عدة أيام وهو أمر يختلف عن " زمن " الرواية بصورة عامة وأعنى به الزمن الذى تتعرض له الرواية والذى يبلغ سنوات طويلة، وقد استعان " السارد " فى استعراض هذه السنوات بتقنية " الاسترجاع " التى كثرت داخل الرواية بصورة لافتة إذا ما قورنت بتقنية " الاستشراف " مما يدل على هيمنة " الماضى " [ماضى " لبنان " وماضى " الشخصيات "] على " الحاضر " وبهذا تتداخل

التقنيات " الفنية " مع مستويات الرواية السياسية والاجتماعية، بحيث تصبح تلك التقنيات " الفنية " بمثابة " المعادل الموضوعى " لـ " واقع " الرواية المرجعى. وهو فى الغالب " استرجاع "خارجى يعود إلى ما قبل بداية " الرواية كما يتضح من " استرجاع " " السارد " لماضى " وديع مسيحة " : " عرفت وديع مسيحة عندما التحقت بالمدرسة الثانوية كما ندرس فى نفس القاعة لكنه كان يجلس بعيداً عنى.... وذات مرة قلت له أنه " عظمة زرقاء " دون أن أفهم معنى العبارة. وإذا بوجهه يشحب ويغضب منى ثم يقاطعنى. وبعد أسبوعين أقبلت عليه صدفة بعد انصرافنا من المدرسة وقد أحاط به عدد من الصبية الكبار فى صفنا وجعلوا يرددون " عظمة زرقاء " وروعتنى النظرة التى ارتسمت فى عينيه. كانت ناطقة بذعر لم يسبق لى أن رأيته فى عين إنسان " (ص ٢١) إن هذا " الاسترجاع " يقوم بوظيفتين الأولى – وهى الوظيفة التقليدية لتقنية " الاسترجاع " – تقديم شخصية " وديع مسيحة " ومعرفة ماضيها، أما الوظيفة الثانية – الخاصة بالاسترجاع السابق – فهى أنه يعكس هذا التمايز الدينى الذى تعرض له " وديع مسيحة " [لاحظ دلالة الاسم] والذى سوف يصبح – هذا التمايز الدينى – أحد عوامل الأزمة " اللبنانية"، وكأن الرواية تقدم بهذا الاسترجاع نوعاً من التمهيد لما سوف تعبر عنه فيما بعد من صراعات دينية.

وقد يقوم " الاسترجاع " بتقديم نوع من " التناظر " أو " المماثلة " بين موقفين : "توتر جسدى فى انتظار ضربة ما. وخطر ببالى أنى فى وضع أفضل من مرة اعتقلت فيها، ووضعت فى سيارة مماثلة إلى جانب السائق، ثم انهالت الضربات من الخلف فوق عنقى ورأسى " (ص ٢١٢). فنجده – بعد أن يصف ما تعرض له من تعذيب فى الجملة الأولى – ينتقل إلى موقف مشابه وإن كان أكثر قسوة. وهكذا يتم توظيف تقنية " الاسترجاع " فى تقديم " الشخصية " الروائية وكشف أعماقها سواء أكان استرجاعاً ذاتياً

[تقدمه الشخصية عن نفسها] أو " استرجاعاً " موضوعياً [تقدمه شخصية غيرها][1].

إن استرجاع تقنيتى " الاستشراف " و " الاسترجاع " دال على حركة " السرد " فى بعده " الأفقى "، ويبقى أن مستعرض طبيعة " السرد " و " تسريعه " أو " مساواته " – على نحو افتراضى – مع " الحدث "، والواضح أن تقنية " تبطئ " السرد ملمح فنى يتناسب وبنية الزمن " الثابتة " ولهذا نلاحظ انتشار هذه التقنية فى مواضع عديدة داخل الرواية.

والحق أن حرص " السارد " على جعل حجم " السرد " متساوياً – بصورة تقريبية – مع المدة الزمنية التى يستغرقها " الحدث " [وهو درجة من درجات " تبطئ " السرد] قد بدا واضحاً فى كتابته " التعليق " الخاص بالفيلم " الوثائقى "كما يظهر من قوله :

" كان عليَّ أن اتخلص من أغلب العناوين الأصلية، أو بمعنى أصح أدمجها فى تعليقى، كما أن حجم هذا التعليق كان يجب أن يسير متوازياً مع حجم المادة ". (ص٢٤٧).

فقد اعتمد " السارد " – فى عملية " تبطئ " السرد – بصورة لافتة على " الحوار " الذى كان يشغل عدة صفحات من الرواية قاطعاً حركة " السرد "كما اعتمد على " الوصف " الذى تراوح بين وصف " الشخصية " ووصف " المكان ".

نظرت إليه فى تساؤل فأضاف :

. لميا الصباغ. زوجة عدنان.

. ذات الملابس السوداء.

. أ لا. الأولى طويلة.

قلت وانا أستعد للقيام :

(1) " الاسترجاع " الذاتى و " الاسترجاع " الموضوعى مصطلحات خاصة بالباحث يمكن استخدامها للتفريق بين نمطى الاسترجاع.

ـ إذن نكلمها

لم يتحرك من مكانه وهز رأسه قائلاً

ـ مثل لميا لا يكلمها أحد فى الشارع هكذا. لابد أن نتصل بها أولاً عن طريق التليفون " (ص ٤٢).

يحتوى " المشهد " السابق على أكثر من تقنية فنية كالوصف الذى يوظفه " السارد " فى تقديم " الشخصيات " ورصد حركتها داخل " المكان " حتى يمكن توصيف هذا " الوصف " بأنه وصف " حركى " يقدم الشخصيات فى حالة " الفعل "، و " الحوار " الذى يستعرض وضعية " عدنان الصباغ " والتى تعكس بدورها طبيعة الواقع " اللبنانى " بتشابكاته المعقدة، كما نلاحظ انتقال " السارد " من " الوصف " إلى " الحوار" والعكس بصورة منتظمة تقريباً، وهو أمر استغله فى تقديم شخصية " لميا الصباغ " التى بدأ فى تقديمها عن طريق الوصف الخارجى للملامح ثم عن طريق " الحوار " الذى كشف إن إحدى صفات شخصيتها. مما يجعل هذا " المشهد " متسماً بالحيوية رغم " بطء " الحركة الزمنية.

وإذا كان " المشهد" السابق متسماً بالحيوية فإن كثيراً من " المشاهد " الأخرى تتسم بطابع " العنف " و " التوتر " كما يظهر فى مشهد اختطاف " السارد " [١] و" الحوار " الطويل [خمس صفحات من الرواية] الذى دار بينه وبين زعيم إحدى الطوائف المسيحية.

والوصف "المشهدى" [١] الذى يمكن ملاحظته فى هذا "المشهد " من الرواية : " تأملت شاباً وفتاة جلساً متلاصقين فى إحدى الأركان وأمامهما كأسان من المارتينى وكان الشاب يهمس فى أذن رفيقته بصورة متصلة.... حانت منى نظرة إلى السيدة ذات

---

(1) انظر الرواية ص ٢١١ وما بعدها.

(1) عالجت تفنية وصف " الشخصية " ووصف " المكان " فى مواضع سابقة وسوف أكتفى هنا بمعالجة الوصف " المشهدى

الملابس السوداء فوجدت أنها لن تعد بمفردها. فقد جلست قبالتها أمرأة أخرى فى مقتبل الثلاثين جميلة الوحه، ترتى بلوزة سماوية اللون بغير أكمام، كشفت عن ذراعين بضتين.

سألت وديع :

ـ وعدنان ؟

قال :

ـ الاحتمالات واسعة. فربما كان من عملاء المكتب الثانى وتمرد فأرادوا تأديبه... كنت أصغى إليه وأنا أتأمل ذات البلوزة الزرقاء. طالعنى وجه مستطيل ذو بشرة نضرة وانف مستقيم وشفتين ممتلئتين وكان شعرها فاحم السواد مرسلاً فوق ظهرها.

***

انتبهت إلى صوت وديع :

ـ البترول هو الذى رفع عدنان فقد مكنه من أن ينتقل من الكتب إلى المطابع..

نهضت المرأة ة واقفة فكشفت عن قامة ممشوقة تعلوها رقبة طويلة...

تتبع وديع اتجاه نظراتى وإذا به يضع يده فجأة على يدى ويهتف بصوت خافت

ـ هناك مثل لبنانى يقول: إذا جبت سيرة الديب لازم تحضر القضيب. لميا

وفى مقابل ذلك نجد بعض ظواهر " تسريع " السرد مثل " التلخيص " و"الحذف " و" الاستباق " وقد ظهر التلخيص فى عرض " السارد " لأهم "أحداث " حياة " وديع مسيحة " فيما يقل عن صفحتين من الرواية، وكما يظهر فى الكثير من مقاطع الرواية من قبيل : " نحيت أوراقى جانباً وارتديت سترتى وغادرت المنزل. مشيت على مهل فى اتجاه الحمرا. ثم دلفت إلى المودكا، واخترت مائدة فى مكان ظاهر ولم ألبث أن رأيتها تبحث عنى فنهضت واقفاً أقبلت علىَّ فى خطوات سريعة، وشدت على يدى بقوة ثم جلست " (صـ ٢٤٩).

إن المقطع السابق يعبر عن أحداث تقع فى حدود ساعتين على الأقل من الزمن ومع ذلك فقد عبر السارد عنها فى أقل من أربعة أسطر، وفى مقطع آخر نجد " السارد " يحدد الفترة الزمنية تحديداً واضحاً عندما تقول " لميا " له :

" – سآتى عندك بعد ساعة

سألتها :

– ومعك العقد

قالت :

– سنحكى عندما آتى

ارتشفت ما تبقى من كأسى وملأتها من جديد. وعندما **جاءت** كنت شربت ثلاث كئوس أخرى " (صـ ٢٥٦)

حيث يلخص السطر الأخير مرور ساعة كاملة تفصل بين الحديث "التليفونى " وحضور " لميا ".

أما " الحذف " فإنه يقوم بإلغاء " فترة " زمنية دون التعرض لأحداثها على نحو ما يظهر من قول " السارد " : " تابعت ببصرى قامتها المنتصبة فى اعتداد وهى تخطو بين الموائد، ثم دفعت حسابى وغادرت المقهى. وجدت وديع منهمكاً فى إعداد صينية من البطاطس فى

الفرن " (ص ٢٥١) حيث " حذف " السارد الفترة " الزمنية الفاصلة بين مغادرة المقهى والوصول إلى شقة " وديع مسيحة "، وقد يعتمد السارد فى عملية " الحذف " على إيحاءات فن " الرسم " الذى يوظفه " وليد " الفلسطينى المصاب بالخرس فى التعبير عن توسع الاحتلال الصهيونى للأراضى العربية [(1)] حيث أمكن – من خلال هذا الرسم – التعبير عن تاريخ الاستعمار الاستيطانى الصهيونى لفلسطين منذ عام ١٩٤٨ وتوغله

(1) انظر الرواية ص ١٨٦.

داخل الأراضى العربية حتى الآن. أى أن هذا الرسم يختصر – دلالياً – أحداث ما يقرب من أربعين عاماً فيما لا يتجاوز عشرة أسطر فقط من الرواية.

لكن ما ينبغى ملاحظته هو أن هذه الوسائل التى اعتمد عليها " السارد " فى عملية " التسريع " لا تدل على تقدم " السرد " نوعياً أو انتقاله من مرحلة إلى أخرى مغايرة لها، بل تقدمه داخل إطار تاريخ ممتد ذى سمات محددة فى دلالتها على الضعف العربى فى مقابل التوسع الصهيونى والاستعمارى بما يتناسب وبنية الرواية الزمنية " الثابتة " التى تناظر بنية " الزمن " العربى فى ثباته وغلبة الآخرين عليه. وربما كان هذا بعض ما تسعى الرواية إلى الإيحاء به بتوظيفها لبنية " الزمن " الثابتة التى تحكم طبيعة الزمن داخلها.

***

ثانياً : بنية الزمن " المتنامية " :

تكثر بنية هذا الزمن فى الروايات موضع الدراسة بصورة واضحة مقارنة ببنية الزمن السابقة؛ لكنها تختلف من رواية إلى أخرى فى المدة الزمنية التى يقطعها هذا " التنامى " وفى نهايته التى قد تؤدى إلى الانفراج أو " التأزم ط ففى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد مدة " السرد ط فى ط الكرنك " و " حكاية تو " و " الهؤلاء " و " أوراق ١٩٥٤ " قصيرة وتنتهى فى الأوليين بـ " الانفراج " فى حين تنتهى فى الأخيرتين بـ " التأزم ". أما " الزينى بركات " فمدة " السرد " فيها متوسطة وتنتهى بـ " التأزم ".

. وفى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " نجد مدة السرد فى " انكسار الروح " و " بيت الياسمين " و " يوم قتل الزعيم " متوسطو وتنتهى فى الأولى بـ " التأزم " وفى الأخيرتين بـ " الانفراج ".

. وفى محور " الرواية وقضية الحرب " نجد مدة السرد فى رواية " فى الصيف السابع والستين " قصيرة ومنتهية بالتأزم؛ فى حين كانت فى " الأسرى يقيمون المتاريس " و " الممكن والمستحيل " متوسطة ومنتهية بـ " الانفراج " وفى " موسم العنف الجميل " و " هوس البحر " نجد مدة السرد "كبيرة " ومنتهية فى الأولى بـ " الانفراج " التام وفى الثانية

ببدايات " الانفراج".

. وفى محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية " نجد مدة السرد فى" الناب الأزرق " و " اللجنة " قصيرة ومنتهية فى الأولى بـ " الانفراج " وفى الثانية بـ " التأزم ".

. وفى محور " الرواية والقضايا القومية " نجد مدة السرد فى "شرق النخيل "و " وجع البعاد " قصيرة ومنتهية فى الأولى ببدايات " الانفراج " وفى الثانية بـ " التأزم " فى حين كانت " رائحة اللحظات " و " ليلى والمجهول " متوسطة ومنتهية بـ " الانفراج ".

وتجدر الإشارة إلى أننى أعنى بمدة " السرد " هنا؛ المدة التى تبدأ مع " الحدث " الأول وتنتهى بـ " الحدث " الأخير؛ وبتعبير آخر هى المدة التى " تتزامن " مع " الأحداث " التى تقع للسارد وللشخصيات المختلفة على مدار " المتن " الروائى؛ وهذا يعنى أن السرد " الاسترجاعى " السابق على هذا " المتن " لا يدخل فى حساب مدة " السرد " التى نعنيها.

ومن المتوقع أن تتسم هذه " البنية " ببعض السمات التى تميزها؛ ومنها : غلبة تقنيات " تسريع " السرد والانتقالات النوعية العديدة على مستوى " الأحداث " مما يعنى كثرة " الأحداث " الوظيفية التى تدفع بالبناء إلى " التطور " والتنامى؛ والترابط " البنائى " القائم على التتابع " السببى ".

وقد تجلت هذه السمات كلها بالإضافة إلى غيرها فى رواية " موسم العنف الجميل " لفؤاد قنديل والتى يمكن اتخاذها نموذجاً لدراسة البنية الزمنية " المتنامية"٠

يمكن وصف بنية " الزمن " فى رواية " موسم العنف الجميل " لفؤاد قنديل بأنها بنية زمنية " متنامية "، وذلك لأنها تغطى المساحة الزمنية التى شعدت ثلاث حروب متعاقبة [حرب يونيو ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، حرب أكتوبر ١٩٧٣] فى حدود مائة وأربعين صفحة من القطع المتوسط ٠

وقد اعتمد " السارد " بغرض تأكيد سمة " التنامى " الزمنى هذه — على استخدام البناء التعاقبى [البداية، الوسط، الناهية]، حيث تبدأ الرواية بعودة " عبد التواب حمدان " بعد حرب " يونيو " شاعر بالهزيمة : " عاد عبد التواب يتساءل فى سخط : كيف .. كيف ؟ وصل القطار . خطف بندقيته ونزل ... من الجهة الخلفية للمحطة، قافزاً فوق القطبان خشية أن يراه أحد فيسأله لماذا وكيف ؟ المدينة صامتة تماماً . لم يخرج مخلوق من داره برغم النور " [1] ويستمر " السارد " فى تتبع حركة " عبد التواب حمدان " [ضابط المشاة المصرى] منذ هذه العودة المهزومة حتى انتصاره وانتصار المصريين فى حرب السادس من أكتوبر، وهذا يعنى أن بناء الرواية زمنياً يقوم على تتبع الحروب الثلاثة السابقة بنفس ترتيبها مما يؤكد طبيعة البنية الزمنية " المتنامية " .

لكن التأمل يحيلنا — رغم وجود هذه البنية " المتنامية " بصورة عامة — إلى ازدواجية " الزمن " داخل الرواية حيث يمكن تقسيمه إلى : " زمن " هزيمة يونيو، و " زمن " حرب الاستنزاف وانتصار أكتوبر .

وقد اتسم " الزمن " الأول بأنه كان زمن " حيرة " و " حزن " وشعور بـ " اللامبالاة " وعدم الرغبة فى العمل، وليس أدل على ذلك من تشبيه " السارد " ليوم عودة " عبد التواب " من جبهة بيوم وفاة أبيه فى العام الماضى، أو قول اللواء " فخر " لزملائه فى محاولة للتخفيف من أثر الهزيمة : " لا عمل لنا بعد اليوم إلا ما ينفع المزاج ويرفع مستواه " (ص ٩)، وهى نفس الحالة التى كانت تسيطر على " عبد التواب " [بطل الرواية] الذى كان يحس إحساساً مريراً بالعجز : حيث " أحس بجسده ثقيلاً، تمدد فى الفراش " قاوم رغبته فى سيجاره أخيرة . غلبه النعاس رغماً عنه " (ص ١٠) كما انعكست هذه الحالة على الواقع بصورة عامة " الظلام يحاصر المدينة . الفراغ المعتم يمتد ويمتد .. كانت الساحة خالية تماماً من كل شئ . لا مخلوقات .. لا مبانى .. لا شئ على الإطلاق " (ص ١٠) ولهذا فقد تميز إيقاع " السرد " فى هذه المرحلة الزمنية بالبطء

---

(١) " موسم العنف الجميل " فؤاد قنديل ص ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

وآية ذلك اعتماد " السارد " اعتماداً كبيراً على " الحوار " و " الوصف " الذى يكاد تتقدم فيه حركة " السرد " على نحو ما يظهر فى وصف المدينة السابق • ومع ذلك فان " السارد " يتجاوز هذه المرحلة سريعاً حيث تستغرق أربعة فصول من فصول الرواية التى تبلغ ستة عشر فصلاً •

وبانتقال الرواية من هذه المرحلة الزمنية يتغير إيقاع " السرد " فيجنح إلى " السرعة " و " التنامى " و " الانتقالات " المتسارعة التى تختصر تقديم زمنى حرب " الاستنزاف " وحرب " أكتوبر " وما وقع أثناءهما من علاقات بين شخصيات الرواية • ولننظر إلى هذا المقطع السردى الذى يختصر تقديم يومين متتاليين :

" – سأكون غداً على باب الكلية •

– لن يكون هناك مطر •

– سيكون هناك " زحاليق " •

لم تقل حرفاً ولا حتى بالهمس •• ابتسمت ومضت

فى اليوم التالى انتظرها سمير • طلعت عليه كالفجر فى ثوب جديد " (ص ٦٤) فمن خلال هذه الأسطر القليلة تمكن " السارد " من تلخيص " أحداث" يومين متتاليين فى إيقاع " سريع " يختصر تقديم هذه العلاقة العاطفية التى نمت بين " سمير " و " ليلى " على هامش " متن " الرواية الأساسى المعبر عن نضال الشعب المصرى فى تجاوز آثار هزيمة يونيو " ١٩٦٧ •

وبهذا الإيقاع " السريع " نكون إزاء مقابلة بين هذا " الزمن " الذى غلب عليه الفعل " و " الحركة " و " التدفق " و " الزمن " السابق الذى أشبه كابوساً طويلاً فى بطئه وفداحته على حد تعبير " بطل " الرواية (ص ١١٥) • لكن تجاوز هذا الزمن سريعاً بفعل الإصرار والرغبة فى المواجهة هو ما يمكننا من وصف بنية " الزمن " التى تحكم منطق الرواية بأنها بنية " متنامية " •

وقد أثرت هذه البنية على أغلب تقنيات الرواية، كالحوار الذى اتسم بالسرعة والإيجاز :

"– من يذاكر يأتى له يوم ويمتحن .

. الامتحان قادم والنجاح مضمون .

. أرواحنا بلغت الأنوف

. قالت بثقة وتأكيد

. أقول لك اطمئن

. تقرأين [كذا] الفنجان أم الكف ؟

. لا هذا ولا ذاك .

. أريد أن أنام .

. ألم تسمع الإذاعة

هب واقفاً يفتش عن الراديو الصغير

. إذاعة .. ماذا حدث ؟

. ولدك فى الطريق " (ص ٨٥)

فرغم أن " الحوار " – عموماً – يدل بذاته على بطء " السرد " إلا أن الحوار السابق بين " عبد التواب " وزوجته يكاد يخلو من " الوصف " [وصف هيئة المتحاورين] الذى يساعد على بطء حركة " السرد " كما اعتمد على "الإيجاز " و "التكثيف " وتعدد " الدلالات "، حيث يصبح ولد " عبد التواب " المنتظر بمثابة النبوءة المبشرة بواقع جديد مغاير لواقع الهزيمة .

كما انعكست تقنية " تسريع " السرد على " أسلوب " الرواية نفسه الذى شاع فيه تتابع " الفعل " المضارع الدال على الحركة، فبعد أن يعود " سمير " من لقاء " ليلى " نجد

مثل هذا " الوصف " لحالته : " عاد سمير يغنى ويصفر ويقبل أمه ويفتح المذياع ويصعد سلالم الفيلا، ويدق لحناً على الدولاب • ويلقى بكل قطعة من الملابس فى جهة ويقفز إلى الشرفة، فيمر على الزهور، يقبلها زهرة زهرة " (ص ٦٨) حيث يحوى المقطع السابق – على صغره – أحد عشر فعلاً مضارعاً وهى خاصة أسلوبية تدل على تتابع " الأحداث" دون فاصل زمنى كبير •

ومن بين الوسائل التى وظفها " السارد " فى عملية " التسريع " استخدم ما يسمى بـ " الثغرة " الزمنية التى تدل على مرور " الزمن " دون ذكر أى أحداث واقعة فيه من قبل قوله " بعد عدة شهور • انتهز سمير فرصة إجازة وصارح أمه برغبته فى الزواج " (ص ٩١) • وحتى المقاطع الوصفية [وهى بحد ذاتها دالة على بطء الحركة] يمكن تأويلها بأنها مقاطع " وصفية " ممهدة للفعل، فبعد أن يصف العميد " شكرى " خط بارليف " على نحو تفصيلى نجده يقول – بعد هذا الوصف مباشرة – " سنبدأ بالتدريج •••أولاً المواقع التى تقوم بالضرب علينا وبعدها يتسع مدى العمليات " (ص ٤٣) وهذا يعنى أن " الوصف " السابق كان وصفاً " عملياً " – إن صح هذا التعبير – ممهداً لتلك العمليات العسكرية المزمع القيام بها • وفى مقابل تقنية " الوصف " بخصائصه السابقة نلاحظ اعتماد " السارد " على تقنية " الحلم " بكثافته ورمزيته كما بدا فى " حلم " اليقظة الذى راود " عبد التواب " [(١)] مجسداً حالة مصر بعد الهزيمة ومستشرفاً آفاق النصر، وهكذا يختصر سنوات طويلة متعاقبة •

نلاحظ من خلال الإشارات الزمنية المتناثرة داخل الرواية تأكيد " السارد " على بعض اللوازم الدالة على زمن " محدد " ومن ذلك اختياره لوقت " الفجر " بوصفه وقتاً مناسباً لحركة " الجنود " أو للخلود لبعض الراحة بعد ليل " عمل " طويل ولم يكن وقت " الفجر " أو " الصباح " مناسباً للجنود فقط سواء لبدء العمل أو لاختلاس بعض الراحة؛ بل إنه – وقت الصباح هذا –كذا) يصبح علامة رمزية لبدء حياة جديدة فى علاقة

---

(١) انظر الرواية ص ٦٠ •

"سمير" و "ليلى" على سبيل المثال كما يظهر من قول " السارد " : " كان الصباح مفضضا والقلبين (عامرين بالهناء لأنهما مقبلان على الحياة " (ص ٧٧) وبهذا يصبح " السرد " مهيأ لمزج الحالتين [حالة الجنود على الجبهة، وحالة " سمير " و " ليلى "] وهو ما يظهر من قول " سمير " عاقداً أواصر الصلة بين " العام " و " الخاص " : " لحظة حب صادقة بالدنيا جميعها بالنسبة لى . أعيش عليها إذا بدأ القصف الجوى ...ساعتها ألقى بنفسى إلى الخندقة وأجتر اللحظات استعداداً للوداع . بالحب أكون قد مررت بالدنيا ولو لحظات " (ص ٨٠)

كما نلاحظ فى بعض مواضع الرواية توظيف " السارد " لإيحاءات فصل " الربيع " للدلالة على تجدد لحياة، خاصة بعد أن تأكد " عبد التواب " من قدرته على " الإنجاب " فعندما " هبط إلى الشارع كان الجو ربيعياً بديعاً حيث رفت عليه نسمات رقيقات .. تلاها بتفاؤل . شرب منها وسقى أعماقه " (ص ٨٨) .

وفى بعض مواضع الرواية نلاحظ تأكيد " السارد " على " التوثيق " التاريخى للأحداث وكذلك التأكيد على المتابعة الزمنية الدقيقة لأحداث الحرب التى تحسب بالدقائق ففى " يوم الجمعة الخامس من أكتوبر . أمر اللواء محمود طعيمة ...بركوب المصاطب التى أقامها المهندسون قبل الحرب " (ص ٩٦) كما " بدت المدفعية متحفزة نهمة .. محتشدة بالصبر المكمور طوال ثلاث سنوات .. على مضض وبعد خمسين دقيقة توقفت " (ص ١٠٠).

نستنتج من كل ما سبق أن " السارد " قد اعتمد بصورة أساسية على بعض تقنيات " تسريع " السرد مثل تقنية " الحذف " و " التلخيص " كما أنه قد قام بما يمكن أن نسميه بتحريك تقنيا ت" تبطئ " السرد مثل تقنية " الحوار " الذى تميز بالسرعة والتتابع والإيجاز وتعدد الدلالات، وتقنية " الوصف " الذى كان – على نحو ما أشرت – ممهداً للفعل والحركة؛ مما أبعد هذه التقنيات عن طبيعتها الوظيفية داخل " السرد " وجعلها أقرب إلى تقنيات " التسريع ". هذا بجانب توظيف " السارد " لكافة مستويات " الزمن " بأبعاده التاريخية والكونية والنفسية، على نحو ما يظهر من التوثيق التاريخى والاستخدامات

الرمزية لأوقات " الليل " و " الفجر " و ط الربيع " واستخدام تقنية " الحلم " وما إلى ذلك من ابعاد زمنية مما أكد طبيعة بنية " الزمن " المتنامية التى تتوازى بصورة فنية مع " تصاعد " حركة الواقع المصرى فى هذه المرحلة الدقيقة من تاريخ مصر.

***

ثالثاً: بنية الزمن " المتداخلة " :

تتضح " بنية " هذا الزمن بصورة بارزة فى ثلاث روايات فحسب هى " نجمة أغسطس " لصنع الله إبراهيم؛ و " الشبكة " لشريف حتاتة؛ و " أحمد وداود " لفتحى غانم.

والتداخل بين صيغتى " الماضى " و " الحاضر " تقنية فنية موجود فى أغلب الروايات موضع الدراسة؛ لكن ما يجعل الروايات المذكورة نماذج دالة على هذه البنية " المتداخلة " هو ان هذه الروايات تجعل من بنية " التداخل ط أساس بنائها، بمعنى أن " السرد " – على مدار الرواية – يظل متراوحاً بين صيغتى " الماضى " و " الحاضر " لدلالات سوف تتضح عند تحليل هذه " البنية "

ولتوضيح ذلك يمكن القول إن " التداخل " فى " نجمة أغسطس " يؤدى إلى التأكيد على " القمع " واستمراره التاريخى وتداخل مستوياته؛ فى حين يؤدى " التداخل " فى " الشبكة " إلى التأكيد على تداخل " الخاص " و " العام " فى مأساة " منصور خليل " " سارد " الرواية.

أما " أحمد وداود " فإن " التداخل " فيها يفضى إلى استجلاء " جذور " مأساة " أحمد سالم " بوصفه ممثلاً للشعب الفلسطينى كما يفضى إلى التأكيد على " تداخل " اساطير " الماضى " و " الحاضر " فى بنية العقل " الصهيونى ".

وقد اخترت هذه الرواية الأخيرة لأنها تجمع – بجانب ما تطرحه من دلالات خاصة – بين التأكيد على " القمع " الذى تطرحه " نجمة أغسطس " وتداخل " الخاص " و " العام " الذى توحى به " الشبكة " هذا بجانب بروز بنية " التداخل " فيها وتوظيفها لكافة

التقنيات الفنية المؤدية إليه.

والحق أن سارد " أحمد وداود " [أحمد سالم] قد بدأ سرده من " ذروة " أحداث الرواية؛ من اللحظة التى أطلق فيها " الصهاينة " رصاصة الموت عليه؛ وفى هذه الثوانى المعدودة يتداخل " الماضى " و " الحاضر "؛ ويبدأ " احمد سالم " فى رحلة الاسترجاعات التى يستعيد فيها أهم مراحل حياته السابقة لكى يكفل له فهم هذه النهاية الدامية التى انتهى إليها :

" لا وقت الآن للندم ولا الحزن ولا وقت للألم. فأنا ذاهب للقاء ذلك الطفل الذى كنته يوماً ما " (ص ١١).

وبهذا يعود " السارد " إلى مرحلة " الطفولة " كأنه يستقضى جذور مأساته ومأساة شعبه منذ " البداية "؛ ومن خلال هذه العودة التى استرجعها يكتشف تاريخ " الخوف " و " الفزع " و " القهر " الذى عاناه هذا الشعب بدءاً من " الشراكسة " الذين حكموهم بـ " السياط " : " كنا نخاف الشراكسة، فإذا هاجموا قريتنا ألهبوا بالسياط كل من يقف فى طريقهم " (ص ١١) أو بالنهب والاستيلاء على أموال الآخرين كما حدث مع " أبو القاسم " الذى هاجمه شراكسة الأنصارى وانقضوا عليه وقتلوه ضرباً بالسياط واستولوا على داره بما فيها من كنوز. ومنذ ذلك الوقت البعيد، أصبح الأنصارى سيداً مطلقاً لا ينازعه أحد " (ص ١٢).

إن ما فعله " الشراكسة " فى طفولة " السارد " ليس سوى تجسيد أولى لما فعله " الصهاينة " بصورة أكثر قسوة وأشد بشاعة عندما بلغ " السارد " شبابه ولهذا يمكن أن نعد هذا " الاسترجاع " بدلالته السابقة مستوى من مستويات التداخل المعنوى [نسبة إلى " المعنى "] بين " الماضى " و " الحاضر " مما يعد تمهيداً للتداخل المباشر الذى سوف يتوارد على ذهن " السارد " فى هذه اللحظات الحرجة. على نحو ما يتضح من قوله : " ها هو خضاب الدم يزين جسدى، وعيناى تريان شجرة الزيتون التى يشفى زيتها كل الجراح. أمى تصنع الدهان من الزيات وتذهب إلى بيت شوكت الأنصارى تدهن أمه

وتداويها من آلام المفاصل " (ص ١٣) فالتداخل هنا تداخل " مباشر " حيث يبدأ " السارد " من " الحاضر " الدامى، من خضاب الدم الذى يزين جسده لكنه يرتد إلى " الماضى " سريعاً حيث كانت عيناه مسلطتين على " شجرة الزيتون " التى يشفى زيتها كل الجراح وعلى امه التى كانت تذهب إلى بيت " شوكت الأنصارى " لكى تعالج أمه.

فإذا كان " التداخل " الأول [غير المباشر] قد قام على التوازى الدلالى والتشابه بين " ماضى " الشراكسة و " حاضر " الصهيونية فإن " التداخل " الثانى [المباشر] قد قام على " التناقض " بين خضاب الدم الذى يزين جسد " السارد " و " الماضى ط القائم على المودة والعطاء من قبل " السارد " وأسرته.

وهكذا يستمر تراوح " السرد " ما بين " الماضى " و " الحاضر " بادئاً فى بعض الأحيان –كما فى التداخل السابق – من " الحاضر " مرتداً إلى " الماضى " أو العكس حين يستمر " السارد " فى عرض أحداث ماضيه ثم يقفز فجأة إلى اللحظة " الحاضرة " كما يبدو من هذه السطور : " ها هى شقيقتى سعاد رقيقة حاملة أخرج معها وأجرى هائماً فى الحقول وأبى يضحك وصوته يدوى فى أرجاء الأرض : الولد سوف يكون له شأن. هل هذا الدم الذى يسيل من جسدى هو هذا الشأن " (ص ١٣) فالسؤال الوارد فى آخر هذه السطور هو عودة إلى " الحاضر "، عودة ساخرة من " حلم " أبيه الذى كان يأمل أن يكون لابنه شأن دون أن يدرى أن مصيره " القتل ".

وفى الفصل الثالث يبدأ " السارد " من " الحاضر " من حصار " الأعداء " له ثم يرتد مباشرة إلى " الماضى " فى تصوير أقرب إلى " التصوير " " السينمائى " حيث يغيم " الحاضر " وينفتح أمامه سرداب طويل يعبره إلى أحد مشاهد حياته الماضية :

" لا أكاد أراهم [الأعداء] بينما ينفتح أمامى هذا السرداب الطويل المعتم يدعونى إليه " (ص ٢٠) ومن خلال هذا المشهد الماضى نكتشف طبيعة الحياة الآمنة التى كانت تضم " المسلمين " و " اليهود " معاً على أرض " فلسطين " حيث كانت النساء [العربيات] يخرجن من قريتنا بالخضراوات والفاكهة والبيض والدجاج يبعن لليهود بأسعار

أقل بكثير من أسعار القدس " (ص ٢٠).

وفى الفصل الرابع ننتقل نقلة زمنية أخرى حيث ترى " أحمد ط وقد أصبح فى "التاسعة "وفى هذا الفصل يبدأ تعلقه بسارة بعد زيارته لدكان أبيها بالقدس، وينتهى الفصل بهذا " المشهد " الدال الذى يرويه " أحمد " عن نفسه : " حدث وأنا عائد مع داود [شقيق سارة] إلى دكان شالوم، أن شعرت بشىء يرتطم برأسى وصرخت، ولما مددت يدى إلى رأسى فى موضع الألم، سحبتها وأصابعى مخضبة بدم غزير.. وكان داود يصرخ لا أدرى لماذا وجذبتنى مسرعاً.. كان وجهه يفيض بالزعر. وكنت أراه كما لو كان هو المصاب وانا أتفرج عليه " (ص ٣٦) إن هذا " الاسترجاع يعد بمثابة النبوءة المبكرة لما سوف يحدث لشخصية " السارد " حيث سيصبح هذا " الحجر " الذى ارتطم برأسه "رصاصة " تؤدى بحياته. وبهذا المعنى يتجاوب هذا " الاسترجاع " مع " الحاضر "، لكن يتناقض معه حين يجعل من " داود " [قاتل " أحمد " فيما بعد] حريصاً على سلامته على نحو ما ظهر فى المشهد السابق. وهو ما يجعل " السارد " يتساءل مندهشاً هذا السؤال الذى يتداخل فيه " الحاضر " و " الماضى " : " لم أعد أدرى أهو الطريق أم أنا سائر فى الطريق الجديد.. وأن الذى أصابنى رصاصة فى صدرى وليس حجراً فى رأسى " (ص ٣٧).

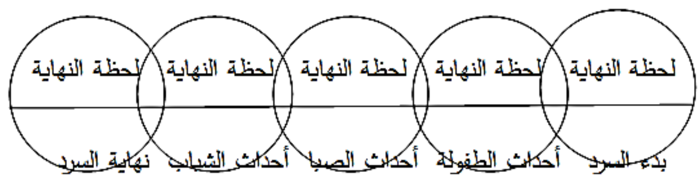
يكتشف " السارد " مصادفة أن الذى يحمله شراكسة " شوكت الأنصارى " داخل " الصناديق المحمولة على " الجمال " " حجارة " وليس ذهباً كما أشاعوا، لكنه يجبن عن إعلان هذه " الحقيقة " ويصبح هذا " الجبن " – ومن وجهة نظره حقاً – سبباً فى قتله فيما بعد، وهو ما يكشف عن بعد آخر من ابعاد مأساة " السارد " بل ومأساة " شعبه " فقد كان " الجبن " عن كشف حقيقة " الشراكسة " والتواطؤ فى تأكيد قوتهم الزائفة سبباً من أسباب هزيمة " العرب " أمام " الصهيونية " وليس فقط قتل " السارد " وأمثاله.

وإذا كان " السارد " قد ربط فى مشهد سابق بين الحجر الذى ارتطم برأسه فى صباه والرصاصة التى أودت بحياته فإنه مرة أخرى يربط بين دمائه التى تسيل فى لحظة " الموت " ودمه الذى نزفه فى عشق " سارة " فى دلالة موحية بأن هذا الربط أمراً متوقعاً لدرجة "

سارة " يصفها – حقاً – بأنها أنثى قاتلة وأنها تصرعه وتعتله وتحييه فى عذاب دورى لا يستريح منه (1).

وهكذا يبدأ " السارد " فى آخر لحظات حياته مسترجعاً أهم أحداث ماضيه، كل ذلك فى حركة متراوحة بين " الماضى " و " الحاضر " يتداخل فيها الزمنان أحياناً بغرض تأكيد البعد الدلالى المشترك بينهما وأحياناً أخرى لتأكيد تناقضهما ومفارقتهما الدلالية على نحو ما أشرت سابقاً.

يبدو لى أن " فتحى غانم " قد اتبع بنيتين زمنيتين فى هذه الرواية وليس بنية واحدة. تقوم البنية الأولى على " التتابع " المطرد الذى يبدأ من طفولة " السارد " مروراً بصباه وشبابه حتى لحظة " الموت ". وهى " بنية " تقوم على انتخاب " الأحداث " الدالة فى هذه المسيرة الحياتية والتى يمكن عقد آصرة – بالتناقض أو بالتوازى – بينها وبيت لحظة النهاية. لكن " لحظة " النهاية هذه تقفز راجعة إلى كل مرحلة من هذه المراحل الماضية ملقية بظلالها عليها بوصفها نقطة " البدء " السردى. وهذا ما أنتج البنية الزمنية الثانية المهيمنة والتى أمكن وصفها بالبنية " المتداخلة "كما يبدو من هذا الرسم التخطيطى "



وبهذا فإن بنية التتابع " تقدم بوصفها بنية " تحتية " فى حين تقديم البنية " المتداخلة " بوصفها بنية فوقية متعالية غير منظورة بصورة واضحة إلا مع لحظة النهاية ، ولاشك أن بنية الرواية الزمنية على الصورة السابقة لا تخلو من مردود واقعى، فهى توحى – وهذا مجرد تأويل لها – بأن حياة " أحمد سالم " – أو أى فلسطينى –كان من الممكن أن تأخذ

(1) انظر الرواية ص ٥٢.

مسارها الطبيعى شأن أى حياة إنسانية لولا " تدخل " القوى الصهيونية، هذا " التدخل " الذى يتوازى مع " تداخل " البنية الزمنية للرواية • كما أن تداخل هذه البنية يعكس — وهذا تأويل آخر — بنية الفكر الصهيونى ذاته الذى تتداخل فيه أساطير " الماضى " و " الحاضر " [1] •

واضح إذن أن " السارد " قد اعتمد بصورة أساسية على تقنية " الاسترجاع " فى استعراضه لحياته الماضية، لكننا نلاحظ اعتماده — بجانب هذه التقنية — على تقنية " الاستشراف " التى تعنى التحرر من محدودية الزمن خاصة فى استعراضه لحياة الآخرين كما يظهر من قوله عن " داود " : " داود محفوظ رصاص هلتر لم يقتله ولكن رصاص أقرانه قتلنى، وها هو عقلى يغادر جسدى ويتابع **عبر الزمان والمكان ذلك الذى جرى لداود** " (ص ٨٩)

كما نلاحظ — على المستوى الرأسى للسرد — توظيف " السارد " لكثير من تقنيات " التسريع " كالتلخيص الذى لاحظناه فى استعراض حياته والحذف الذى استغنى به " السارد " عن ذكر كثير من أحداث حياته التى لم ير ضرورة لذكرها • لكن " السرد " فى بعض مواضع الرواية يجنح إلى " البطء " خاصة فى " وصف " مذبحة " د " التى يكاد الزمن يتوقف فيها كما لو كانت مذبحة يتم فيها ليس فقط تدمير قرية بل تدمير " زمن " بكامله بقيمة وأعرافه لينشأ على أنقاضه " زمن " آخر يصوغه ويوجهه التسلط " الصهيونى " •

***

رابعاً : بنية الزمن " الدائرية " :

تعنى بنية الزمن " الدائرية " عودة الأحداث إلى نقطة " البدء "؛ رغم الامتداد "النسبى " داخل " الزمان "، و " المكان "؛ وغالباً ما توحى هذه " الدائرية " بإجهاض

---

(1) أنظر على سبيل المثال كتاب " الأساطير المؤسسة لدولة إسرائيل " رجاء جارودى دار المستقبل العربى الطبعة الأولى ١٩٩٦ •

رغبة " السارد " فى تحقيق هدفه الذى يسعى إليه؛ أو لنقل – بصفة إجمالية – إن أحداث الرواية تعود – رغم تلاحقها واطرادها – إلى طبيعة " الحدث " الأول؛ وعلى سبيل المثال فإن " وجع البعاد " ليوسف القعيد تبدأ بتصوير عجز أهل " بركات " عن الاتصال به أو معرفة أخباره وتنتهى – رغم المحاولات العديدة لتحقيق هذا الهدف – بتأكيد هذا " العجز " واستمراره .

ومع ذلك يمكن القول إن هذه " الدائرية " قد تسعى فى بعض الأحيان إلى طرح دلالات مغايرة مثل استنهاض رموز " الماضى " وإحيائها و "عصرنتها " إن صح هذا التعبير؛ وتوظيف – فى سبيل ذلك – تقنيات فنية مستحدثة تقوم على " تزامن " أحداث متباعدة تاريخياً؛ و " تزامل " شخصيات تنتمى إلى " حقب " مختلفة؛ حيث تسقط هوة " الزمن " وتصبح هذه " الأحداث " و " الشخصيات " فى " دائرة " زمنية أو دلالية واحدة . والرواية التى تعتمد على هذا تكون أدخل فى الدلالة على بنية الزمن " الدائرية " من غيرها .

وقد اتضح هذا – بصورة جلية – فى رواية " كتاب التجليات " لجمال الغيطانى؛ التى سوف نكتشف من خلال تحليلها مدى فاعلية هذه " الدائرية " فيما يسعى الكاتب إلى الإيحاء به .

يبدأ " السرد " فى رواية " كتاب التجليات " لجمال الغيطانى على هذا النحو : " .. فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً، وكيف أصبر على ما لم أحط به علماً، لما اكتمل إيابى، فرغت إلى نفسى أستعيد وأسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو " [1] .

نحن إذن أمام " رحلة " هى بالتحديد رحلة " إشراقية " يصحب فيها " السارد " بوصفه " مريداً " " أقطاب " الطريق " بلغة الصوفيين، ويطلع من خلالها على ماضى " الزمن " وحاضره ومستقبله بأحداثه وشخصياته ونبوءاته . بعد أن يتجاوز – هذا السارد – طبيعته الإنسانية، بعد رضاء أصحاب "الديوان" عنه، ومن ذلك أنه أصبح دائم "

---

(1) "كتاب التجليات " جمال الغيطانى ص ٥ دار الشروق ١٩٩٠ .

اليقظة " : " فلا نوم ولا إغفاءة إنما يقظة دائمة .. يتوهج خلالها وعى كأنه ضوء ساطع " (ص ٢٠٧) وانتقاله بيسر من " حال " إلى " حال " ومن " زمن " إلى " زمن " أو كما يقول عن نفسه : " مع شهيقى انتقل إلى عصر قادم ومع زفيرى أصير إلى زمن مضى، أو أكون طفلاً ثم شيخاً " (ص ٢٠٧) وبهذه الطبيعة الجديدة [المتوهمة] يستطيع أن يستعرض أحداث حياته وحياة أبيه وحياة " عبد الناصر " وحياة " الحسين " رضى الله عنه دون تقيد بمنطق التتابع الزمنى ومحدودية معرفته به، فنرى أمامنا " وقائع يعلن السارد صراحة تجاوزها لإمكانيات الطبيعة البشرية فهى سيرة ذاتية متوهمة رغم الجانب المرجعى فيها " [٢] وكما تغيرت طبيعة " السارد " تغيرت أيضاً طبيعة "الزمن " حيث تتجاور وتتضفر البدايات والنهايات" (ص ٣٠) كما أن " الأوقات لا تتغير .. إنما تتجاور متوالية ثم تكر

كرتها " (ص ٣١) ولهذا يخرج " الزمن " عن طبيعة " التعاقبية " ويصبح " دائرياً " ويتم التعامل مع " المستقبل " كأنه " ماض " و " يصير كل ما سيحدث كأنه قد حدث " (ص ٢٠٣) وتصبح طبيعة "الزمن" ارتدادية إلى " الوراء " إلى " البدء " : تثبت الأعداد وتتحرك الأيام، يتقدم اليوم يوماً فيوماً حتى يلتحم **بموقعة القديم**، يندمج بنفسه . أول الدائرة آخرها . نقطة البدء نقطة النهاية " (ص ٢٦١)

يأخذ " الماضى " إذن دلالة " المركز " و " الأصل " الذى ينبغى الرجوع دائماً إليه " لهذا يحن الإنسان إلى البداية، النهاية متصلة بالبداية " (ص ٦٨) ويصبح " الأب " بوصفه رمزا لهذا " الماضى " وكذلك " عبد الناصر " و " الحسين " هدفاً من أهداف "السارد " التى يسعى إليها : " آلمنى سلوك الشعاب الوعرة إلى **أبى** معظم ظمئى إلى **أيامنا الأولى**" (ص ١٥٢) وذلك لأن "الحزن لا يكون إلا على ماض، وأن الظمأ لا يكون إلا على مفقود وأن الشرق لا يكون إلا إلى غائب " (ص ١٦٠) كما يصبح – هذا الأب – علامة على كل الآباء : " كأنى أرى فى كل أب ظلا من ظل أبى "

---

(٢) " الزمن الروائى " عبد السلام الككلى ص ١٠٨ .

(ص٢٦٥) وهو لهذا باق حيث " لا يفنى أب له ابن " (ص ٢٧١) كما يقول " الحسين " السارد مادام هذا " الابن " مالكاً لفاعلية " التذكر " لماضى " الأب " هذه الفاعلية التى " تعمل على تحرير الحاضر من فاعلية الزمن التدميرية فيه "(١) كما تساعد على "تكرار جوهره [جوهر الزمن] مع توالى الأيام وتماثل جوهر لحظاته المتباعدة بحيث يصير الزمن دورة متصلة"* إن المحافظة على هذا " الجوهر " هو الذى يقرب بين المتباعدين "زمنياً " كما يباعد بين المتزامنين " فالمجتمع الحقيقى للأشياء والمصائر ليس الزمن الواقعى العقلى إنما نظرية التناغم الميتافيزيقية

بين الذى كان والذى يكون " (٢) وهى رؤية تتسق مع طبيعة الرؤية الصوفية التى تسم الرواية كما تتسق مع رؤية " الغيطانى " للزمن الذى يغلب عليها الطابع الدينى الماضوى(٣) يبدو مما سبق أن بنية " الزمن " فى هذه الرواية بنية " دائرية " ولهذا فإن تقنية " الاسترجاع " كانت أكثر تقنيات الرواية فاعلية سواء أكان استرجاعاً لماضى " الأب ":" بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك تجلى لى أبى فى اللامكان والزمان العجيب " (ص ١٠) أو " استرجاعاً " لمأساة " الحسين " واستشهاده : " رأيت صريع كربلاء، دليلى، مولاى، وصفيى ومرشدى " (ص ٤٨) أو استرجاعاً لماضى " السارد " نفسه : " تجلت لى أمى متعبة، مستسلمة، ورأيت نفسى مولوداً فى اللحظة التى ولد فيها أبى" (ص٥٢)

وفى مقابل كل هذه الاسترجاعات نجد القليل جداً من تقنية " الاستشراف " والغريب أن بعض هذه التقنيات " الاستشرافية " يتم فى إطار " الماضى " ومن ذلك ما يذكره " السارد " عن تنبؤ " على " بمقتل " الحسين " رضى الله عنهما : " رأيت علياً بن أبى طالب فى إحدى سفراته يمر بكربلاء، كان يافعاً بعد، آمناً غوائل الدهر وعواديه، رأيت أباه يقف ولا يترجل، يضطرب قلبه اضطراباً عظيماً، يطيل النظر إلى البلدة المحاطة

---

(1)، * "جمال الغيطانى والتراث" مأمون عبد القادر الصمادى ص ١٥٢.

(٢) " الزمن الروائى " عبد السلام الككلى ص ١٩١.

(٣) محمود العالم نقلاً عن السابق ص ١٩٤.

بالنخيل، إلى الفرات ومائه المتدفق .. ثم يبكى فيسأله من معه، لما يبكى ؟ لكنه لا يجيب " (ص ٧٣) لقد كان هذا البكاء نبوءة من " على " بما سوف يكون فى كربلاء . وعلى هذا يمكن عد هذا " المشهد " " استرجاعاً " من قبل " السارد " و " استشرافاً " من قبل " على بن أبى طالب " رضى الله عنه.

يتميز " السرد " فى هذه الرواية بـ " البطء " الشديد وقد اعتمد " السارد " فى تبطئ حركة السرد على تقنية "الوصف" التفصيلى لـ " المكان " و "الزمان "

و " الشخصيات "، ومن ذلك ما يقدمه من "وصف " لإحدى " مدائن التجليات " " لم أدر كم انقضى عندما تجلت لى مدينة يغمرها الضوء الهادئ يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيضة، أمتا الضوء فليس بنهارى، وليس بقمرى، وليس وليس.. عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا " (ص ٣٠) كما اعتمد بصورة لافتة على " الحوار" الذى لا يخرج عن كونه مجموعة من النصائح والتوجيهات الملقاة إليه :

" تقول رئيسة الديوان

ـ تشكو التعب ؟

أوجز

ـ ما بدأت منه أعود إليه

تقول لى :

ـ اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا

هذا يقينى

تقول لى

ـ ومن ضل فإنما يضل عليها " (ص ٢٦٩).

كما اعتمد على ظاهرة " التكرار " [تكرار الحكاية] أو توزيعها على عدة مواضع

من الرواية كما يظهر فى تقديمه لقصة " الأب " أو " الحسين " رضى الله عنه أو قصة " عبد الناصر " وعودته المتخيلة وهو أمر يدل – سواء بالنسبة لتقنية " الاسترجاع " غير المتتابع زمنياً أو بالنسبة لظاهرة " التكرار" – على أن " السارد" " لا يبدو متحكماً فى سرده بل يقوده التجلى ذاته وذلك ما يجعله غير خاضع فى استرجاع ماضيه وماضى أبيه إلى منطق التذكر والانتقاء باعتبارها أحد العناصر المتحكمة فى كل سيرة ذاتية بل يخضع إلى الأمر الصادر من القوة المتحكمة فيه والمسيرة له " [١].

يبقى أن اشير إلى انعكاسات بنيه" الزمن " الدائرية " هذه على بعض عناصر " البناء " الروائى، وقد كانت ظاهر " تجاور " الأزمان والأماكن والأحداث والشخصيات المتباعدة من أهم انعكاسات هذه البنية " الدائرية على عناصر البناء الروائى المشار إليها. ومن ذلك أنه كان يعرض لعصر من العصور ثم ينتقل فجأة إلى عصر سابق أو لاحق. أو يكون فى " مكان " ثم ينتقل فجأة عن طريق التداعى إلى " مكان " آخر فى مثل قوله : " قريتنا مسورة بالنخيل، رحل بصرى إلى الموضع الذى احتز فيه رأس سيد الشهداء، رأيته مضمداً بالنخيل حدثتنى نخلة أبى : لك عودة إلى كربلاء " (ص ٧٠) حيث ينتقل من " قرية " إلى "كربلاء " لما يجمع بين المكانين من " ظلم " واقع على " الأب " من قبل " العم" وعلى " الحسين " من قبل الأمويين. وما ذلك لا لأنه قد تجاوز –كما أشرت – قدرات طبيعته البشرية حتى أمكن له أن يوجد فى لحظات متقاربة فى ثلاثة أماكن كما يقول : " رأيت نفسى أو جد ثلاث مرات فى ثلاثة أماكن، أتلقى ببصر واحد، وأفهم بعقل واحد " (ص ٥٧). أو يتمكن من رؤية " المكان " الواحد فى عدة ازمنة : " وهنا أفيض علىّ بقدرة خصتنى دون غيرى ممن سبقونى فى التجلى، وهى قدرتى على رؤية المكان فى زمانين أو عدة أزمنة، كل ذلك فى نظرة واحدة " (ص ١٨١) وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث التى كان يعمد إلى تجاورها أو عرضها متزامنة : " تجلت لى لحظة ميلاد أبى، ولحظة ميلادى، ولحظة رؤية أبى لأول مرة" (ص ٥٧) ولا شك أنه يعمد من خلال

---

(1) " الزمن الروائى " مرجع سابق ص ١١٤.

هذا التجاور إلى تأكيد رؤيته فى ضرورة التواصل بين " الأب " و" الابن " و " الحفيد " كمحاولة للإبقاء على " جوهر " الماضى بدلالاته الإيجابية.

أما بالنسبة للشخصيات فإن الأمر لا يتوقف عند مجرد التجاوب بل يصل إلى درجة " التوحد " : " الجسد لأبى... أما الصوت فلصاحبى الذى عرفته واحتميت معه بظلام الليل خلف الكثبان " (ص ٢١). كما يوجد بين " أبيه " و " عبد الناصر يخطب. تعجبت، هل وقع التوحد ؟ الصوت لأبى وإدراكى أنه لعبد الناصر " (ص ٩٢) وبمثل هذا التوحد أمكن أن يحارب " الأب " و " عبد الناصر " مع " الحسين " : " أبى وعبد الناصر يرتديان زى العصر، ويمسكان أسلحة العصر، ويقفان بين صحب الحسين والذين بقوا معه ولم يفارقوه " (ص ١٤٨).

وهكذا تتيح بنية الزمن " الدائرية " تزامن " الأحداث " وتجاور " الأماكن " و " الشخصيات " على تباعدها جميعاً. وهنا تسقط فكرة " التباعد " الزمنى أو " التقادم " وتنتهى فاعلية الزمن التدميرية التى تؤدى إلى " نسيان " الماضى، وبسقوط هذا " النسيان " واشتعال " اليقظة " واستمرارها وديمومة " التذكر " وتأكيد " دائرية " الزمن يصبح " الحسين " – على سبيل المثال – أقرب إلى " عبد الناصر من معاصريه الذين يخالفونه. وهذا بعض ما يسعى جمال الغيطانى من خلال هذه الرواية ومن خلال بنيتها الزمنية " الدائرية " إلى تأكيده واستعادته.

***

وبعد هذا التحليل التمثيلى نكون قد تعرضنا لأهم بنيات " الزمن " كما بدت فى الروايات موضع الدراسة؛ وقد اتضح من خلال هذا التحليل مدى تأثير الرؤى السياسية والفكرية على هذه البنيات " الزمنية " والتى أوحت من خلال تقنياتها ووسائلها الفنية بما سعى الروائيون إلى تأكيده من رؤى متنوعة طبقاً لمحاور " الرواية السياسية " المختلفة.

الفصل الثالث

بناء الخطاب الروائى

ينبغى فى البداية أن نفرق بين " الخطاب " الروائى و" الحكاية " أو " القصة " كما نفترض ترتيب وقوعها؛ وذلك لأن " القصة تتعلق بالأحداث والأشخاص فى فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التى تجرى] فى حين [يرتبط الخطاب بالطريقة] الحبكة[التى بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها " (١) على أساس أن " الحبكة هى خطة العمل الأدبى بخاصة المسرحيات والروايات]التى[تتجاوز كونها مجرد سلسلة من الأحداث " (٢).

وما دام " الخطاب مرتبطاً بالطريقة أو " الحبكة " التى تقدم " القصة " من خلالها؛ فمن الطبيعى أن يكون مرتبطاً بكافة عناصر التشكيل الروائى من كيفية تقديم " الشخصيات " وبناء " المكان " و " الزمان " و " الراوى " و "المروى " له وأساليب " الأداء " " اللغوى "؛ أو لنقل – بإيجاز – إن " الخطاب " الروائى هو هذه العناصر فى حال تفاعلها وتقديمها لأحداث " الرواية " ورؤيتها.

ولأننا عالجنا – فى مواضع سابقة –كيفيات تقديم " الشخصية " وبناء " المكان " و " الزمان "؛ فسوف نتوقف هنا عند عناصر " الراوى " و " أساليب " الأداء " اللغوى " بمستوياتها المختلفة [" السرد "، " الحوار "، " المنولوج "، " الوصف "] مشيرين ضمناً – وكلما اقتضت الضرورة – إلى " المروى له ".

---

(1) " تحليل الخطاب الروائى " سعيد يقطين صـ ١٦٩ المركز الثقافى العربى ١٩٩٣م.

(٢) Adictionory of Licterory terms " Marting Groy p 159 Longman 1984 "

وغنى عن الذكر أن هذا " الراوى " يختلف – بداهة – عن " المؤلف " الفعلى أو " الكاتب " الخارجى صاحب " النص " الروائى؛ إنه أقرب – بتعبيرات كاثلين تيلوستون – إلى " الذات" " الثانية " للكاتب والتى من خلالها " يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قولها أو لا يود قولها، وهذه " الذات " الثانية هى التى يجسدها من خلال الراوى" [١].

ومن الطبيعى أن تختلف مواقع هذا " الراوى " من " الأحداث " التى يرويها [خارج " الأحداث " أو داخلها] ودرجة مشاركته فيها [شخصية " رئيسية " أو " ثانوية "]؛ وانفراده بـ " السرد " أو عدم انفراده؛ وما يترتب على كل ذلك من اختلاف درجات " معرفته " بالشخصيات " و " الأحداث "؛ على نحو ما يتضح فيما يلى :

١– الراوى " الخارجى " العام يمثل الرؤية " من الوراء " ومعرفة " الراوى " هنا تكون > معرفة " الشخصية " الروائية المقدمة .

٢– الراوى " الداخلى " بوصفه " شخصية " رئيسيه ويمثل " الرؤية مع " ومعرفته = معرفة " الشخصية " المقدمة .

٣– الراوى " الداخلى " بوصفه " شخصية " ثانوية ويمثل " الرؤية " من " الخارج " ومعرفته " معرفة " الشخصية " التى يقدمها .

٤– الرواة المتعددون المشاركون فى " الأحداث " والذين يقومون بتقديم " السرد " من زوايا مختلفة [٢] وطبقاً لموقع " الراوى " فإنه من الممكن تقسيم " المنظور " الروائى إلى " ذاتى " حين يقوم به " الراوى " الخارجى؛ ولا شك ان هذا " المنظور " سواء كان "ذاتياً " أو " موضوعياً " يرتبط بمستويين آخرين هما : المستوى " القيمى " الذى

---

(١)" قراءة الرواية... " هينكل ت : د / صلاح رزق صـ١٩٢ مرجع سابق.

(٢)انظر " بلاغة الخطاب وعلم النص " د. صلاح فضل ص ٣١٠، ٣١١. عالم المعرفة ١٦٤ أغسطس ١٩٩٢ م

يمثل رؤية " الراوى " " للشخصيات " و " الأحداث "؛ والمستوى " التعبيرى " الذى يمكن تقسيم أساليبه إلى : الأسلوب " المباشر " الذى يمثل صوت " الراوى " الداخلى أو صوت إحدى " الشخصيات " والأسلوب " غير المباشر " الذى يمثل صوت " الراوى " الخارجى؛ والأسلوب " غير المباشر الحر " الذى ينتج عن مزج صوت " الشخصية " المقدمة وصوت الرواوى"(١)

ومن الطبيعى أن تختلف هذه " الأساليب " فى طبيعتها " اللغوية " بناء على اختلاف طبائع " الرواة " انفسهم وليس لاختلاف " مواقعهم " فى هذه الحالة وبهذا الاعتبار تصبح " لغة " الرواية –كما يذهب باختين – " نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة (٢).

أما عن " المروى له " فلا يعنينا منه سوى أمرين : وجوده " المشخص " داخل الرواية؛ أو عدم وجوده. لأنه فى الحالة الأولى يكون متوسطاً للمسافة بين " الراوى " و " القارئ " الضمنى؛ يكون " الراوى " فى هذه الحالة راوياً " استبعادياً. وفى الحالة الثانية يتماهى " المروى له " مع " القارئ " الضمنى ويكون " الراوى " هنا راوياً " تقريبياً " (٣)

***

أولاً : خطاب الراوى "الخارجى":

سبع روايات فقط من الروايات موضع الدراسة؛ هى التى استخدمت تقنية الراوى " الخارجى "؛ الأولى فى محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " وهى " إمام آخر الزمان" والثانية فى محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " وهى رواية " ذات "؛ والثالثة

(١)انظر " بناء الرواية.. " د. سيزا قاسم ص ١٥٩ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤ م.

(٢)بلاغة الخطاب وعلم النص مرجع سابق ص ٢٩٥.

(٣)انظر " نظرية الرواية. دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة " د. السيد إبراهيم ص ١٦٨ دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٨ م ٠

والرابعة والخامسة فى محور " الرواية وقضية الحرب " هى " الممكن والمستحيل " و "موسم العنف الجميل " و" فى الصيف السابع والستين "؛ والسادسة فى محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية " وهى " الناب الأزرق "؛ والسابعة فى محور " الرواية والقضايا القومية " وهى " وجع البعاد ".

غير أن ما ينبغى التأكيد عليه هو أن الراوى " الخارجى " فى تلك الروايات؛ قد تخلص – بصورة شبه تامة من عيوب الراوى " الخارجى " فى الرواية " التقليدية " التى أشار إليها "هنرى جيمس " من قبيل " الانتقال من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر " (1) وما يترتب على ذلك من تفكك " البناء " الروائى وعدم تناسقه. حتى أننا نلاحظ فى بعض الروايات مثل " الممكن والمستحيل " أن هذا الراوى " الخارجى " يتخلى عن " موقعه " ويدخل طرفاً فى " الحوار " مع شخصيات " الرواية ليس بوصفه " شخصية" روائية– بطبيعة الحال – بل بصفته الحقيقية ككاتب للرواية •

خلاصة الأمر أن الراوى " الخارجى " – فى تلك الروايات عموماً – لم يعد –كما كانت طبيعته سابقاً – متحكماً فى مصائر " الشخصيات " أو متنقلاً من " مكان " إلى " مكان " أو من " زمان " إلى " زمان " أو من " شخصية " إلى " شخصية " دون مبرر؛ بل إنه يترك لشخصيته درجة عالية من " الاستقلالية " وحرية " القول " و " الفعل " مراقباً لها ومتنقلاً نعها فى حركتها الطبيعية داخل البناء الروائى؛ دون أن يمنع ذلك إصراره لبعض الأحكام أو التعليقات على سلوكهم فى المواقف المختلفة •

كما لا يخل بتلك " الحرية " الممنوحة للشخصيات علم " الراوى " بطبائعها وأحوالها بل ومستقبلها فى بعض الأحيان؛ ووقوفه – فى أحيان أخرى كثيرة – وسيطاً بارزاً بينها وبين القارئ •

وإجمالا يمكن القول إنه " مراقب " يعلم ويعلق ويتنبأ دون أن يقسر شخصياته على

---

(1) انظر " بناء الرواية.. " د. سيزا قاسم ص ١٣٣.

أقوال أو أفعال تند عن طبيعتها .

واالحق أن رواية " ذات " قد جسدت هذه المعادلة بصورة واضحة : وهى أن يكون هذا " الراوى " الخارجى عالماً مطلقاً بشخصياته ومعلقاً شبه دائم على سلوكها دون أن يكون متحكماً فيها . ولهذا كان اختيارها نموذجاً للتحليل من بين هذه الروايات والتى يصدق عليها – تقريباً – ما سوف نلاحظه على هذه الرواية من " تقنيات " .

يبدو " راوى " " ذات " ذا حضور واضح منذ المشهد الأول من الرواية، لأنه يقف وسيطاً بارزاً بين القارئ والشخصية المقدمة؛ وهو لهذا يبدو – بوصفه راوياً خارجياً – عالما بكافة تفاصيل حياة شخصية الرواية " المحورية " بل وبكافة تفاصيل حياة الشخصيات المتصلة بها .

وإذا كانت " هناك وظيفتان للراوى أساسيتان فى أى رواية .. هما تقديم الحوادث والشخصيات وتوجيه حركتهما " [1] فإن راوى " ذات " يقوم بهاتين الوظيفتين، فليس هناك شخصيات أو أحداث مقدمة بدوته أو بعيداً عن هيمنته، ومن علامات ذلك غلبة " ضمير الغائب " الذى يستخدمه " الراوى " فى تقديم " ذات " و " عبد المجيد " [زوج المستقبل] على سبيل المثال : " كانا يجلسان – ذات وزوج المستقبل – أمام الجهاز بالساعات، تحت عينى الأم الساهرة، واهتمامهما موزع بين تمثيل عبد الغنى قمر فى المسلسل والمحافظة على الوسائد فى أماكنها . فقد كان ذلك هو عصر الميني الساحر الذى خلق للوسائد وظيفة جديدة إلى جانب وظائفها المعروفة (البرئ منها وغير البرئ) فبوضع واحدة صغيرة فوق الركبتين صار بوسع ذات أن تسترخى فى جلستها كما تشاء .. وأمكن للأم أن تتفرغ لمتابعة أحداث المسلسل " [2] .

فبجانب استخدام ضمير " الغائب " نلاحظ – من خلال المقطع السابق – قدرة " الراوى " على معرفة ما يدور داخل " الشخصيات " المقدمة، والحق أن

---

(1) " بناء الرواية العربية السورية " د . سمر روحى الفيصل ص ٣٢٤ .

(٢) " ذات " صنع الله إبراهيم ص ١١ .

هذه الصفة التى اتصف بها راوى " ذات " كانت شديدة الوضوح وقد تجلى ذلك فى إحاطة " الراوى " علماً بمستقبل شخصية " ذات " منذ السطور الأولى من الرواية : " نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية أى من اللحظة التى انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلى [كذا] ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت فى الهواء، وقلبت رأساً على عقب ثم صفعت على إليتها (التى لم تكن تنبئ أبداً بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض) " (ص ٩) .

فالراوى هنا على إدراك تام ومتزامن بحياة " ذات " منذ لحظة ولادتها وبما سوف تؤول إليه فى شبابها . وهو أيضاً " راو " تقريبى وذلك لأنه يخاطب " مروياً " له غائباً يتماهى مع القارئ، وكأن الرواية – بصورة عامة – خطاب موجه إلى القارئ مباشرة مما يساعد فى تحقيق الإيهام بأننا أمام " خطاب " واقعى وليس خطاباً تخييلياً . بل إن " الراوى " فى بعض الأحيان يكون حريصاً على ذكر " القارئ " صراحة فى مثل قوله : " إن المعجم لا يمدنا بوصف يقارب فى الدقة والإحكام المورفولوجيين ذلك الذى تؤديه الكلمة البذيئة الموجودة الآن على طرف لسان القارئ أو القارئة " (ص ١٢) .

على أن إدراك " الراوى " لا يقف عند معرفة " الشخصيات " بل يتجاوز ذلك إلى معرفة طبيعة " الفترة " التى تقع فيها أحداث الرواية، ويظهر ذلك من تعليقاته الكثيرة التى يتعمد وضعها بين قوسين دلالة على صوت " الراوى " العالم؛ فيقول مثلاً فى أحد هذه التعليقات : " مازلنا نتحدث عن عصر لم يكن فيه امتلاك سيارة خاصة أسهل من الحصول على شقة " (ص ١٥) أو يقول بالمقارنة بين عهدين بقوله " إن الحلم الرأسمالى الذى كان يبدو قريب المنال فى ظل اشتراكية عبد الناصر، صار للعجب مستحيلاً فى عهد رأسمالية السادات (ص ٢٢) .

إن هذه المعرفة التى يتمتع بها " الراوى " والتى تكاد تكون تامة قد جعلته دائم التدخل والتعليق وقد ظهر ذلك فى تعليقاته الدالة على تغيير حالة إحدى الشخصيات – من جملة إلى أخرى – أثناء رواية ذكرياتها : " (بأسى) بدلاً من سنة التجنيد المألوفة وقعت فى حرب الاستنزاف.... (بحماس) عندما حلت ساعة الصفر يوم ٦ أكتوبر كنا

قد أصبحنا مثل الياى المضغوط المنكمش المستعد تماماً للامتداد... (باعتزاز) المهندسون كانوا عصب كل شئ " (ص ٨٧) [لاحظ تعليقات " الراوى " المقوسة].

ولعل من المفيد أن نلاحظ أمراً ربما كان على درجة من الأهمية وهو أن " الراوى " فى بعض الاستشهادات – بالإضافة إلى كونه " راوياً " تقريبياً – يتماهى تماماً مع " الروائى " حين يتحدث على سبيل المثال عن ظروف النشر التى يمكن أن يتعرض لها فى قوله : " تمنعنا ظروف النشر الراهنة من التعرض بالتفصيل لواحدة من أخطر اللحظات فى حياة كل من ذات وعبد المجيد ولهذا سنتركهما بعض الوقت، وقد انهمك عبد المجيد فى فض زجاجة ويسكى ليهدئ ما انتابه من روع، ثم نعود إليهما بعد حوالى الساعة، لنجدهما جالسين على حافة الفراش " (ص ١٦).

فإذا كان " الراوى " هنا على علم بكافة تفاصيل حياة شخصياته حتى أمكنه الدخول إلى حجرة نومهم فإنه – كما يتضح من بداية الاستشهاد – يتماهى مع "الروائى" الذى يراعى الضرورات المطلوبة لنشر الرواية.

ومن الطبيعى أن يتأكد دور المنظور " الأيديولوجى " الذى يعكس رؤية " الراوى " و " الروائى " معاً فى هذه الحالة. والحق أن هذا المنظور كان إحدى لوازم الرواية، كما يظهر من تعليقات " الراوى " الدائمة على معظم المواقف والأحداث الروائية، أو كما يظهر من سخريته من " جمال عبد الناصر " بعد هزيمة " يونيو " وذلك بوضعه فى سياق هزلى كما يظهرمن هذا المقطع : " سنقفز الآن عبر مجموعة من اللحظات الهامة فى حياة ذات، تصلح كل منها مدخلاً لقصتنا : الأيام الحزينة التى تبين فيها أن الجيش المصرى لا يتقدم فى سيناء شرقاً وشمالاً وإنما جنوباً وغرباً، والانسحاب الدرامى الذى قام به جمال عبد الناصر ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ، اللحظة التى وقعت فيها عيناه على الفخذين العاريين المبهرين لجارتها الشابة " (ص ١٦) فلا شك أن ربط انسحاب الجيش المصرى برؤية فخذين عاريين وانسحاب " عبد الناصر " بانسحاب فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ ووضعهم جميعاً فى سياق واحد؛ موح بالسخرية وعاكس لمنظور " الراوى " الأيديولوجى من هذه الأحداث، وقد يذكر رأيه فى

سياسة " عبد الناصر " الاجتماعية من خلال تعليقه على إحدى الخادمات التى كانت تثير بتصرفاتها الجريئة " موجات من القلق فى صدرى السيدة والسيد [ذات وزوجها] سبق أن أثارهما رائد الثالوث الرئاسى، بشأن الخريطة الاجتماعية التى تعرضت على يديه لهجوم شرس أوقع الخلط والارتباك بين مكوناتها " (ص ٣٢٥) وسخريته من أسلوب " التفاوض " العربى مع " إسرائيل " ومبدأ " الأرض مقابل السلام " عندما يتحدث عن رغبة كل من " عبد المجيد " وبواب " العمارة " فى السفر واستعدادهما للاستغناء عما يملكان من أرض مقابل " عقد " عمل بالخارج، وهكذا يتحول شعار " الأرض مقابل السلام " إلى " الأرض مقابل " العقد مما يوحى بسخرية " الراوى " المستنبطة من الشعار الأول.

إن هذا الإدراك شبه التام الذى يتمتع به " الراوى " كان مغرياً بأن يكون هذا " الراوى " متحكماً فى شخصياته؛ إلا أنه – على العكس من ذلك – قد أعطى هذه الشخصيات حرية الحركة وحرية التعبير عن آرائها وتحديد مواقفها، ومن هنا برزت – بجانب منظور " الراوى " الأيديولوجى – وجهات نظر " الشخصيات "، وإن كان أغلبها مقدماً عن طريق " الراوى " حين يقول – على سبيل المثال – فى تقديمه لزوج " ذات " : " لم يكن هناك ما يعيبه : كان وسيماً، أنيقاً، مسلحاً بالضروريات الذهبية : علبة السجائر والولاعة (رونسون).. معرفة بأنواع الطعام وبروتوكولاتها، شكوى دائمة من سياسة الدولة المتحيزة للقطاع العام والتصنيع " (ص ١٢) ففى هذا المقطع لا يقوم " الراوى " فقط بتقديم " الشخصية " من الخارج بل يعبر عن آرائها ومواقفها السياسية من توجهات الدولة، وهو موقف يتسق مع شخصية " عبد المجيد " المحبة للاستهلاك والرغبة فى " الثراء" السريع.

والغريب حقاً أن كل " شخصيات " الرواية منحازة لمثل هذا " الموقف " السابق، ولا يقف نقيضاً لها إلا الصوت " الراوى " الساخر منها ومن مواقفها وآرائها.

إن هذا الازدواج " الرؤيوى " داخل الرواية ما بين " وجهات نظر " الشخصيات المتجانسة ومنظور " الراوى " الأيديولوجى؛ يقترب بالبناء الروائى هنا من طبيعة الرواية "

البوليفونية " [1]، وبهذا فإن " الراوى " يكون قد تخلص – بدرجة كبيرة – من سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شئ التى " اصبحت غير محتملة فى العصر الحديث مع التطور الثقافى العريض للعقل البشرى، بينما أصبحت النسبية المتشبعة فى النص القصصى أكثر ملاءمة " [2] وبناء على هذه الازدواجية فإن " السرد " نفسه ينقسم إلى سرد " موضوعى " يمثل صوت " الراوى " وهو ما يعرف أيضاً بالأسلوب " غير المباشر " والاستشهادات السابقة جميعها تتدرج تحت هذا النوع من " السرد " الذى انقسم بدوره إلى " داخلى " يصف أعماق الشخصية المقدمة، و " خارجى " يصف مظهرها الخارجى. ثم سرد " ذاتى " يمثل صوت " الشخصية " وهو ما يعرف بالأسلوب " المباشر "، ولا شك أن هذا السرد " الذاتى " المعتمد على الأسلوب " المباشر " أكثر دلالة على طبيعة الشخصية المقدمة لأنه يقدمها مباشرة إلى "القارئ" دون أن يجعل من "الراوى" وسيطاً بينهما. فكثير من مقاطع الرواية دال – على سبيل المثال – على شخصية " عبد المجيد "المتعالية، والراغبة فى الارتقاء الاجتماعى، والمدعية للثقافة (ص ١٣).

لكن " الراوى " دائماً ما يكون وراء " الشخصية " المتحدثة يراقب أفعالها وأقوالها ويوضح ما غمض من كلامها كما يظهر من تعليقه على حديث " ذات " : " غسيل الملابس لم يعد مشكلة بقض الأومو. قليل منه فى طبق ماء من البلاستيك، ويقلب حتى يصنع رغوة كبيرة، ثم تلقى الواحدة فيه بالقميص أو البلوزة وتنصرف لعمل الشاى أو الطبيخ، وبعد ذلك دعكة أو دعكتين، وزلا حاجة إلى هرى الأصابع أو الغسالة (تقصد المرأة التى تغسل وليس الآلة، التى لم يكن عصرها قد حل بعد) " (ص ١٣).

فما بين القوسين هو كلام " الراوى " معلقاً على حديث " ذات " وموضحاً بعض ما غمض منه. لكن حديث " ذات " – وهذا ما ينبغى ملاحظته – لا يدل على حقيقة "

---

(1) نعنى بالرواية البوليفونية –كما يرى أوسبنسكى – " الرواية التى توجد فيها عدة منظورات مستقلة يرتبط كل منها بإحدى الشخصيات، ووضوح هذا التعدد على المستوى الأيديولوجى انظر " بناء الرواية " د. سيزا قاسم ص ١٣٥، ١٣٦.

(٢) " بناء الرواية " د. سبزا قاسم ص ١٣٦.

شخصيتها " باعتبارها شخصية " مستلبة " كما أوضحت فى موضع سابق من الرسالة؛ فحديثها خاصة فى بدايته أقرب إلى أسلوب " الإعلانات " التليفزيونية، وكأن " ذات " تردد ما تسمع وهو ما يعبر عن حالة " الاستلاب " الجديدة المسيطرة عليها.

ياتى بعد ذلك النوع الثالث من السرد وهو ما يمكن أن نطلق عليه السرد " المختلط " الذى يتداخل فيه صوت " الراوى " وصوت " الشخصيات " فيما يسمى بالأسلوب " غير المباشر الحر " ولننظر هذا المقطع : " يبدأ عبد المجيد رحلة العودة بخطوات متثاقلة... ثم يستقل المترو ويشرع فى صياغة إحدى عنترياته من أجل ذات التى تقبع منتظرة فى العش وهى وأفراخها (ثلاثة خرجوا عليه بالسنج عند القيادة المشتركة، تصوروا، وطلبوا منه أن يعطيهم ما معه، هل يفعل ؟ لا وحياتكم، صرخ فيهم وانقض عليهم ففروا هاربين) وبذلك يرتكب خطأ فادحاً، لأن ذات لم تكن تنتظر " (ص ١٠٨).يبدأ هذا المقطع بصوت الراوى الذى يقدم " عبد المجيد " فى عودته إلى البيت وعندما يريد أن يعرض لإحدى عنترياته المتخيلة فإنه يمزج بين صوته وصوت الشخصية ذاتها فهو من ناحية يستخدم ضمير الغائب مما يدل على الأسلوب غير المباشر ومن ناحية أخرى يستعيد بعض لوازم أسلوب الشخصية فى حديثها العفوى من قبيل الاستفهام والتعجب والمبالغة وبمزج هذين المستويين ينتج الأسلوب " غير المباشر الحر" وربما يكون الراوى قد لجأ إلى هذا الأسلوب إمعانا فى السخرية من الشخصية المقدمة.والحق أن السخرية تعد أحد الملامح البارزة فى أسلوب الرواية خاصة عندما يتحدث الراوى عن زوج " ذات " أو زميلاتها فى العمل فيقول مثلا عن عبد المجيد إنه " قد نجح لتوه فى عدم التقدم لامتحان التخرج من كليته " (ص١٧) فيتحول الفشل إلى نوع نوع من النجاح مما يوحى بالسخرية من هذه الشخصية وإحباطاتها المتوالية.وحين يتحدث عن زملائها فى العمل يقول "إنهم مؤهلين جيدا للعمل الذى يتفانون فى عدم أدائه "(ص٢٠) وإنهم كانوا " يبذلون جهدا خارقا فى عدم العمل " (ص٣٥) ومن بين الأساليب الساخرة التى يتبعها الراوى أنه – وعلى العكس مما أشرت حين وضع ماهو جاد فى سياق هزلى – يضع ماهو " هين " و" بسيط " فى سياق جاد وكأن هذا الأمر

الهين من الأمور الخطيرة التى تستوجب عقد مؤتمر وتشكيل لجان خاصة لحلها ومن ذلك – مثلا– محاولة التخلص من القمامة المتراكمة أمام أبواب شقق العمارة التى تقطنها " ذات " : " بعد تحضير طويل واتصالات مكثفة انعقد الاجتماع الأول والأخير فى تاريخ العمارة بشقة ضابط الشرطة (فتهيأت له بذلك حصانة كافية فى مواجهة قانون الطوارىء) وحضره كافة السكان (من الرجال بالطبع..." (ص٥٤) وعندما يتخلص عم " صادق " من الصفيحة المهترئة يأتى رد فعل ضابط الشرطة وزوجته على هذه الصورة حيث " اتصلت بزوجها بالتليفون اللاسلكى أثناء وجوده فى سيارة الشرطة فحضر بها على الفور ومن مدخل العمارة حيث وقف يحيط به جنوده أصدر أمره بإعادة الصفيحة إلى مكانها "(ص٢١٢) إن هذه الأسلبة التى يقوم بها الراوى لاتوحى بالسخرية فقط بل توحى – من جانب آخر – بانقلاب القيم وتحول ماهو هامشى إلى الأصل والعكس وليس أدل على ذلك من تحول شخصيات الرواية إلى شخصيات استهلاكية وراغبة فى الثراء السريع بغض النظر عن الوسيلة. والحق أن الرواية – بصورة عامة – تقوم على تعدد الأساليب فبالإضافة إلى الأسلوبين السابقين نجد أسلوب " النكتة " المصرية الذى يدمجه الراوى فى متن الرواية وأسلوب " إعلان النيابة " الذى وجه إلى عبد المجيد بعد مشاجرته مع الشنقيطى – صديقه – وقد يقوم الراوى بمحاكاة أسلوب الشخصية المقدمة وطريقة نطقها للكلمات على نحو ماصنع مع زوجة أحد رجال الأعمال :" هزت السيدة رأسها الذهبى مكررة " نو بروبلم " أما البروبلم الحقيقية التى تواجهها فتتمثل فى الأت (القط) " (ص٢١٢) وقد يستخدم بعض الكلمات الخاصة ببعض الشرائح الاجتماعية من قبيل كلمة " الرش " التى تعنى المصاريف اللازمة كنوع من الرشوة لتخليص مصلحة من المصالح وأحيانا مايقوم باستخدام بعض الكلمات الجديدة الدالة على طبيعة العصر مثل " السرمكة " و" الكمبشة " (نسبة إلى المرحاض الحديث) أو الكندشة (نسبة إلى جهاز التكييف) أو " التلفنة " (نسبة إلى التليفون) وقد يراعى الراوى طبيعة اللغة المستخدمة فى مكان معين (الهيلتون مثلا) حتى وإن كانت تختلف عن لغة " الشخصية " المتحدثة كما حدث مع ذات التى " التى تلافت الاصطدام بأحد موظفى الفندق الذى

كان يمضى مسرعا ممتلئا بأهميته معلنا بحركة جسده وشاربه الكث...

عن تميزه الاجتماعى الذى انعكس فى اعتذار مهذب للغاية " اكسيوزمى يافندم " ردت عليه فى ارتباك سورى " (ص٢٨٦) فإذا ماانتقلنا إلى تقنية الوصف فسوف نلاحظ أن الراوى قد استخدمه بأنماطه المختلفة ومن ذلك استخدامه للوصف "التفسيرى " الذى يقدم الملامح الجسدية للشخصيات وتفصيلات ملابسها وأمكنتها وأثاثها لتوضيح صورة المكان ومزاج الشخصية [١] على نحو مايظهر من تقديمه لإحدى الشخصيات هكذا " كان كهلا ضامر الصدر منتفخ البطن يرتدى بنطلونا قديما متهدلا وقميصا مكويا فى عناية هدفت لإخفاء قدمه ونظارة طبية مشروخة الإطار وترتعش يده بصورة مستمرة" (١٢٧) فالوصف هنا ليس مقصودا لذاته بل لتوضيح و" تفسير" وضع الشخصية الاجتماعى وقد يكون تعبيريا "ينقل وقع الموصوف فى الشخصية"[٢]وغالبا مايهتم هذا الوصف بصورة الموصوف الحركية وانعكاس هذا على من يراها كما يبدو فى قوله " ودق قلبا المرأتين وهما تتابعان أصابعه فى رحلة تقليب الصفحات ذهابا وإيابا حتى اكتشفا أنه يفعل ذلك بصورة ميكانيكية دون أن يقرأ شيئا "(ص١٢٣) فالوصف هنا لايركز فقط على حركة الموصوف (رئيس إدارة إحدى الشكات) بل يتابع تأثير هذه الحركة على شخصيتى " ذات " وصديقتها المتلهفتين لإنجاز طلبهما ولهذا جاز تصنيفه على أنه وصف " تعبيرى " وقد يكون الوصف تصنيفيا" يكتفى بتحديد المحتويات والأبعاد بعيدا عن إحساس الشخصية بها "* كما فى الوصف الذى يقدمه الراوى عن واجهة " ضريح " جمال عبد الناصر والمبانى المحيطة به " الواجهات الحمرء لمحلى"الويمبي" "وكنتكي فراى تشيكن" والمطعم الفخم ذي النجوم، واللافتات البارزة من العمارات الجديدة معلنة بحروف أجنبية عن مكاتب استشارية وتوكيلات أجنبية" (ص ١٨٦).

وطبيعي أن هذا الوصف لا يخلو من دلالة، إذ يوحي بأن كل ما يحيط بضريح " عبد

---

(١)بناء الرواية العربية السورية " د. سمر روحي الفيصل ص ٣٢٤•

(٢) ، * السابق ص ٣٢٢

الناصر " أصبح مضادا لتوجهاته السياسية في عصره.

نخلص من كل ما سبق إلى أن اعتماد هذه الرواية على وضعية "الراوي " العالم والذي يمثل " الرؤية من الوراء " قد جعل سردها متسما – في الغالب الأعم – بطابع السرد الموضوعي الذي يمثل صوت " الراوي " وأن هذا •السرد " قد تغلبت عليه نبرة " السخرية " بظواهرها التي أشرت إليها باعتبار " الراوي " مضادا على المستوى " القيمي " لتوجهات " شخصيات " الرواية، ومع ذلك فإن " الرواية " قد اعتمدت – بدرجة أقل – على السرد " الذاتي " الذي يمثل صوت " الشخصيات " مما يعني أن " الراوي " لم يكن راغبا في التحكم المطلق في حركة " الشخصية " ولغتها وهذا ما جعل الرواية متسمة – كما أشرت – بطابع " البوليفونية " القائم على تعدد الأساليب بمفرداتها المتباينة ووسمها بالثراء ثراء العالم الموضوعي الذي تقدمه.

ثانياً: الراوي "الداخلي" بوصفه شخصية رئيسية:

تكثر في الروايات موضع الدراسة استخدام تقنية الراوي " الداخل بوصفه شخصية رئيسية؛ وقد توزعت على محاور الرواية " الموضوعية" بدرجات واضحة التفاوت؛ ففي محور " الرواية وطبيعة السلطة السياسية " نجد رواية واحدة هي " الهؤلاء "، وفي محور "الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية"

نجد ثلاث روايات هي " نجمة أغسطس " و" انكسار الروح " و" بيت الياسمين؛ وفي محور " الرواية وقضية الحرب " نجد روايتين هما " الأسرى يقيمون المتاريس" و" هوس البحر"؛ وفي محور " الرواية وقضية الهيمنة الأجنبية

نجد ثلاث روايات هي "الشبكة" و"اللجنة" و "كتاب التجليات"؛ وفي محور الرواية والقضايا القومية " نجد خمس روايات هي "أحمد وداود" و "شرق النخيل" و"بيروت بيروت" و"رائحة اللحظات" و "ليلي والمجهول" .

ورغم أن التصنيف النقدي يجعل من معرفة هذا " الراوى " مساوية لمعرفة " الشخصية " المقدمة؛ فإننا نلاحظ تفاوتا واضحا في درجات معرفة هؤلاء " الرواة " من

رواية إلى أخرى؛ إذ تقترب معرفة بعضهم من معرفة "الراوي " الخارجي كما نلاحظ في "الأسرى يقيمون المتاريس " و "كتاب التجليات " و " أحمد وداود " و " هوس البحر "؛ في حين تتساوى معرفة بعضهم مع معرفة " الشخصية " المقدمة كما نلاحظ في "نجمة أغسطس" انكسار الروح " و " بيت الياسمين " و " الشبكة " و " رائحة اللحظ و"ليلى والمجهول "؛ وأحيانا أخرى تقل هذه " المعرفة " حيث يتلقى " الراوي أغلب معلوماته من الشخصيات الأخرى، كما يتضح في " الهؤلاء " و " اللجنة" و " شرق النخيل " و "بيروت بيروت ".

وقد اخترت نموذجا يجمع أغلب هذه الخصائص وهو "راوي" "شرق النخيل" الذي يتصف بكونه " راويا " داخليا مشاركا في الحدث بوصفه "شخصية " رئيسية كما تتصف معرفته بالتدرج من " المحدودية " إلى " التساوى " مع " معرفة " الشخصيات المقدمة؛ كما يتصف بحضوره الدائم بين " القارئ " وهذه " الشخصيات " التي لا نعرف شيئا عنها إلا من خلاله.

-يتخذ راوي " شرق النخيل " لبهاء طاهر وضعية " الراوي " الداخلي المشارك في الحدث بوصفه شخصية رئيسية، ممثلا بذلك نمط " الرؤية مع أو " الرؤية المصاحبة " التي يكون علم " الراوي " فيها مساويا لعلم الشخصية، وقد ترتب على ذلك شيوع ضمير "المتكلم" الذي يعبر عن صوت هذا " الراوي "

كما ترتب عليه انحصار معرفتنا بالشخصيات والأحداث داخل مجال رؤية " الراوي " المحدودة والمرتبطة أساسا بمدى حركته في فضاء الرواية ومدى حركة وعيه في ماضيه الشخصي؛ وعلى سبيل المثال فنحن لا نستطيع أن نعرف شيئا عن والد "الراوي" أو عاداته إلا عندما يدخل في مجال إدراك "الراوي": "وراح الكلب ينبح نباحا شديدا خارج البيت فسمعنا أبي كعادته يسعل من حجرته سعالا قويا للتحذير. كان يعتقد دائما أن سعاله بهذه الطريقة يخيف أي لص يحاول أن يتسلل للبيت"[١] فهذا "الأب" يظل

---

(١) الرواية ص ١٢.

مجهولا لدينا حتى يدخل في منظور " الراوي " الذاتي ويدركه بإحدى حواسه [الإبصار، السمع الخ] أو حين يستعيد ذكرياته الماضية معه.

ونفس الأمر بالنسبة لـ " أمكنة " الرواية التي تظل سراً مغلقاً رغم قربها الشديد من " الراوي " إلى أن يدخلها ويعبر عما بها، فحجرة " سير زميله في الجامعة والسكن تظل مغلقة على ما بها إلى منتصف الرواية تقريبا حتى يدخلها " الراوي " فيهوله ما بها: "أطفأت السيجارة وقمت وفتحت باب غرفة سمير وفاجأني منظر الغرفة بمجرد أن فتحتها... كانت هناك كتب ومجلات مبعثرة في كل مكان " (ص ٦١).

وقد استعاض الكاتب عن محدودية معرفة " الراوي " هذه بتوزيع مشاهد الرواية على عدد كبير من " الرواة " [الأب، الأم، العم، ابن العم، سوزى، سمير] يروى كل منهم ما خفى عن " الراوي " الداخلي الرئيسي، وهكذا يتم تبادل الأدوار بحيث يتحول " الراوي " الرئيسي إلى " مروى " له، ومن الطبيعي في هذه الحالة أن يكون " الراوى " أو الرواة " عموماً رواة "استبعاديين " يتجه كل منهم بالحديث إلى الآخر ولا ينفرد بصفة " الراوى" التقريبي – في بعض الأحيان – إلا " الراوي " الرئيسي من خلال "المنولوجات" الداخلية أو الصفات التي يخلعها على الشخصيات والأماكن. ففي حواره مع "ليلي" على سبيل المثال يكون متخذاً وضعية " الراوى " الاستبعادي لكنه يتحول فجأة إلى " راو " تقريبي، فجملة من قبيل " حولت رأسها نحو أحواض زهور وكان صوتها مختنقا وقالت بسرعة وعصبية " (ص ١٠) تتجه مباشرة إلى القارئ مما يجعل " الراوي " هنا " راوياً " تقريبياً.

وفي بعض الأحيان يحدث نوع من " اللبس " في وضعية " الراوى " إذ تلاحظ – رغم وجود " مخاطب " مما يجعل الراوى " استبعادياً – أن "الراوي " يتجاهل تماماً وجود هذا " المخاطب " حتى لا نكاد نشعر بوجوده وكأنه يتجه مباشرة إلى القارئ مما يجعله قريباً من وضعية " الراوي" التقريبي.

إن توزيع مشاهد " الرواية " على عدد من " الرواة " جعل من الطبيعي أن يوائم

الكاتب بين طبيعة المشهد " المسرود " وطبيعة الراوى" الذي يقوم بسرده، فعلى سبيل المثال نجد الكاتب يختار " الأم " لكي تحكى قصة مقتل عم " الراوي " وابنه وهي قصة تتواءم مع نفسية " الأم " الحزينة، التي كانت تستشعر نذر الفاجعة قبل أن تحدث، كما نجده -أي الكاتب- يختار من " سوزى " بنت الليل والتي تعد جزءا من واقع الهزيمة في ذلك الوقت [قبيل حرب أكتوبر] لكي تحكي عن اعتصام الطلاب بسبب تسويف الحرب ومطاردة رجال الأمن لهم. كما يجعل من " سمير " وزميله الفلسطيني راويين لمأساة الشعب الفلسطيني.

وواضح مما سبق أن " السرد " في هذه الرواية ليس سوى " سرد" ذاتي، ونظراً لتعدد " الرواة " فقد تعددت أساليب هذا " السرد " من " راو إلى آخر، فعلى سبيل المثال نجد أسلوب " الراوي " الرئيسي يغلب عليه طابع الغنائية التي تتولد وتتزايد " حين ينكسر وهم القص الراوي في مواجهة مباشرة مع القراء "[١] كما في مثل قوله : " وها أنذا على فراشي لكني لن أموت. العرق البارد يجف. ضربات القلب السريعة تهدأ. والضباب الذي على عيني يزول. لا لن أموت... لا يأتي الموت ...ويصبح حين يود الإنسان أن يموت، لا يأتي الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته.

ملايين الناس تعيش هكذا. ربما. لست متأكداً. لا أعرف. ولا أعرف أيضاً إن كنت مستعداً للموت أم لا " (ص ٢٩). يبدو المقطع السابق تصويراً فنياً لحالة من الركود والخواء أو لنقل إنه " سرد " وصفى لإحدى حالات " الراوي " النفسية التي ينكفئ فيها على ذاته، وهو مقطع يغلب عليه طابع الغنائية، لأنه من ناحية لا يساعد بوضوح على دفع الحدث الروائي، كما تبرز فيه من ناحية أخرى سمة الإيقاع الممثلة في تكرار بعض العبارات]لن أموت / لا لن أموت / لا يأتي الموت حين ... / لا يأتى الموت لمجرد ..] أو تكرار بعض الجمل المنفية [لست متأكداً / لا أعرف / ولا [أو

([١])تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة " د. خيري دومة ص ١٦٨ سلسلة دراسات أدبية العدد (٨٢) هيئة الكتاب ١٩٩٨ م.

تكرار بعض الأبنية النحوية المتوازية [العرق البارد أعرف أيضاً يجف / ضربات القلب السريعة تهدأ / الضباب الذي على عيني يزول• [لكن هذه الغنائية تقل بدرجة كبيرة أو تكاد تنعدم في المقاطع السردية التي تقوم على تتبع " الحدث " وملاحقة حركة " الراوي" كما في قوله:

"ملت على عم مسعد البقال وطلبت منه زجاجتي بيرة. نظر إلى وضرب كفاً بكف ثم سكت. ولكن عندما كررت طلبي هب من جلسته وأخرج رأسه من مدخل المحل وقال إن ذلك سيحدث فقط عندما أرى حلمة أذني أو عندما أدف الحساب المتأخر" (ص١٥)

وواضح أن تتبع " الحدث " هو الغاية الأساسية في المقطع السابق وقد حقق ع " السارد " هذه الغاية عن طريق تلاحق الأفعال الماضية [ملت / طلبت/ نظر ضرب ...الخ] فاللغة هنا وظيفية لا تسعى إلا إلى تحديد "فعل" الشخصيات لهذا نراها عارية من " المجاز " أو " الشاعرية " ويغلب عليها بنية التركيب " التداولي " " العامي " [ملت على عم سعد / وطلبت منه / ضرب كفاً بكف]، أو استخدام بعض الكنايات الشعبية المتداولة من قبيل " رؤية حلمة الأذن " بوصفها كناية عن الاستحالة .

لكن صوت " الراوي " هذا لا يبدو خالصا في كثير من الأحيان إذ يتداخل فيه حوار الشخصيات بأساليبهم المختلفة ويصبح " الراوي " فى هذه الحالة مجرد " ناقل " لما كان يسمعه ولا يزيد دوره عن وصف "الشخصيات" أثناء حديثها: "سمعت بينهما [الأب والأم] أكثر من مرة حديثا هامسا ومتوترا. أمي بنبرتها المتوسلة الشاكية وأبي بلهجته العنيفة الغاضبة سمعتها مرة تقول له يستر الله عليك. هذا المال جمر نأكله في الدنيا والآخرة. لا خير فيه. أخاف على أولادي. ورد أبي من حدثك بذلك يا امرأة؟ حديث نساء وكذب" (ص ٣٥).

فالملاحظ أن " الراوي " هنا قد قام بإدماج " حوار " الشخصيات داخل السرد " ربما لأن هذا " الحوار " ليس " حاضرا " أمامه يراه بعينيه ويصوره في حينه، بل هو

مستدعى من " الماضي " عن طريق " تيار الوعى " مما أجاز دمجه داخل "السرد".

ورغم ذلك فإن " الراوي " لا يظل أسير هذه الأنماط " السردية " التي لا تتجاوز حدود " الذات " أو حدود " الواقع " بشخصياته المختلفة، بل نراه فى بعض المشاهد يوظف نمط السرد " الفنتازي " أو " الحلمي " إن صح التعبير، فتتحول محطة القطار – على سبيل المثال – أمامه إلى " مرج ترعى فيه خيول كثيرة، ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى وشب على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الأماميتين على بطني وراح يضغط عليها... لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلني منه وأردفني خلفه.. إلخ" (ص ٣٥).

فالمقطع السابق على فنتازيته يعبر عن مأزق " واقعى " يعيش "الراوي " تحت وطأته، فهو من ناحية يعبر عن ضعف " الراوي " واستشعاره للخطر الذي يتهدده، كما يعبر من ناحية أخرى عن احتمائه بابن عمه [حسين] القوى المجابه على نحو ما ظهر على مدار الرواية وإذا كان سرد " الراوي " الرئيسي قد اتخذ هذه الأنماط العديدة المتباينة فإن سرد شخصية مثل " سوزي " لا يتجاوز نمطاً واحداً يقوم على استخدام التراكيب " العامية " المتداولة وبعض لوازم طريقتها في الحكي (٢٤، ٢٥).

وامتداداً لهذه التراكيب " العامية " نجدها تعتمد على أسلوب " السخرية " المريرة اللاذعة حين تريد الحديث عن " الطبيب " الذي أغواها و " ضابط " الشرطة الذي اعترض طريق المارة في ميدان التحرير، على هذه الصورة : " الظلهر كل الناس حجر. تصور حجرا من نوع " مش شغلى " [ضابط الشرطة] يتزوج حجرة تشبهه فينجبان حجراً صغير ٠٠ حجر نونو ٠٠ حجر صغير هكذا لكنه يلبس بذلة ٠٠ حجر ٠٠ حجر نونو لكن ناصح ..كأبيه وأمه ... حجر يتعلم ويصبح دكتوراً يتفرج على الناس في المستشفى تموت وكأنه في السينما ثم يصبح حجراً عجوزاً كالأفندي الكلب صاحب المظاهرات ضد .. حجر كركوب " (ص ٧٧).

وتأتي " السخرية " من تكرارها لمفردة " حجر " بدرجة مفرطة وتشخيصها له في

صورة هزلية مضحكة ثم في تلك الصفات التي تقال -غالباً – في موضع الاستهزاء ["نونو"، "كركوب"]٠

ونفس هذا التمايز بين الأساليب السردية يمكن أن نتلمسه أيضاً حين نقارن بين أسلوب " الأب " الذي يجنح إلى الإقناع العقلي وما يتبع ذلك من ترتيب منطقي في عرض حجته وتكرار بعض العبارات بغرض التأثير على المخاطب [في هذه البلدة، في هذه البلدة الملعونة، في هذه الدنيا الملعونة] والانتقالات المتتابعة من الأسلوب " الإنشائي " بتلويناته المختلفة من أمر واستفهام لجذب انتباه المخاطب، إلى الأسلوب " الخبرى " بتقريراته الحاسمة؛ وأسلوب " العم " الحاد القوى الذي يغلب عليه صيغة الأسلوب " الخبرى ": " جدك هو الفارس الحق الذي لم يسبقه خيال / لم يجرؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرنا / جدك يا ولدي كانت يده مباركة " (ص ٣٣، ٣٤)

وكأننا أمام حقائق نهائية لا تحتاج إلى إقناع .

وهكذا يمكن القول إن الكاتب قد نوع بين أساليب الرواية طبقا لطبيعة " الراوي " مما يعني أن " أسلوب " الرواية ليس سوى مجموع هذه الأساليب وحوارها فيما بينها .

إن ما سبق يجعل من الرواية بالمعنى الفني والأيديولوجي رواية "حوارية "، فمن ناحية نجد منطق " الأب " المسالم والذي يعتمد على الحيلة في المواجهة، في مقابل منطق " العم" المجابه والمعتمد على القوة في الحفاظ على حقه، كما نجد منطق "سمير" قبل نضجه السياسي الذي يردد ما يسمعه عن بيع "الفلسطينيين" أرضهم لليهود في مقابل منطق٠ عصام" الفلسطيني مأساة الشعب الفلسطيني.

والحق أن "الراوي" الرئيسي لم يكن يمتلك رؤية كاملة لما يحدث حوله سواء على المستوى الخاص أو العام فهو أقرب إلى " الراوي " المشاهد للأحداث والمنكفئ على ذاته، ولهذا كان من الطبيعي أن يوزع الكاتب منظور هذا " الراوي " الأيديولوجي على الشخصيات، ولعل أقرب الشخصيات التي يمكن أن تكون ممثلة لهذا المنظور شخصيات " عمه " و " ابن عمه على المستوى الخاص، و " سمير " بعد نضجه السياسي و " عصام

" الفلسطيني على المستوى العام .

بعد "الحوار" قسيم "السرد" الرئيسي في هذه الرواية، وهو – بجانب وظيفته التقليدية في الكشف عن طبيعة الشخصيات – يقوم بعدد من الوظائف الأخرى فمن المتوقع أن يكون " الحوار " أسلوب تواصل بين الشخصيات إلا أننا نراه – في هذه الرواية – موحيا بالانفصال بينها، ودليل ذلك غلبة الأسلوب الإنشائي عليه، والذي لا يخرج عن صيغة الأسئلة المتبادلة بين "الراوي " و " ليلي " على سبيل المثال:

" - لم هذه الأزهار ميتة ؟ لماذا هي ميتة دائما ؟...:

نعم. ألسنا الآن صديقين ؟

-لا. ولكن تكلم من فضلك. اسألني لماذا لا أتركك

-أنا لا أستحق أن تهتمي بى ...

-ولكن لماذا ؟ لماذا ؟كنت شيئاً آخر فما الذي حدث ؟ " (ص ١٠)

وإذا ما تتبعنا علاقة هذا " الحوار " ب " السرد " فسوف نلاحظ أن *السرد " غالبا ما يستعيد فترات ' ماضية " في حين يتجه " الحوار " إلى تصوير اللحظة " الحاضرة "، فعندما يكون الراوي " مستغرقاً عن طريق السرد " في ذكرياته الماضية لا يخرجه عن هذا الاستغراق إلا صوت سوزى " بادئة " حوارها " معه : هوه.. أنت يا صاحبى.. هل أنت شارد دائماً " (ص ٢٢) وهكذا تستمر الانتقالات المتباعدة ما بين الماضي والحاضر من خلال توظيف تقنيتي " السرد " و " الحوار " وكأن " السرد – – غالبا – ما يختص بماضي " الراوي " في حين يختص " الحوار " بحاضره .

وفي أحيان أخرى نجد نوعاً من " التوازي " في الدلالة بين ما يوحى به "السرد " وما يوحى به " الحوار ". ففي آخر حوار " الراوي " مع " ليلى نجده يقول "٠٠٠ أنا سكير، أشرب كل ليلة. أفكر أيضاً في إدمان المخدرات لو أمكن. ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره " (ص ٩) ثم يشفع ذلك ب " السرد ":

"سكت حين راحت سلعة الجامعة تطن إلى ما لانهاية وعندما كف الطنين أخيرا ترك وراءه صمتاً مشبوهاً مشحوناً بالصدى (ص ٩).

ولو تأملنا العلاقة بين هذا " السرد " والجملة " الحوارية " السابقة عليه سنجد أن السرد " يبدو وكأنه تعليق عليها فالجملة الحوارية ليست سوى " طنين " لا معنى له يعبر عن نفسية منهارة يشبه طنين " الساعة " اللانهائي والذي لا يخلف سوى الصمت، وبمستوى آخر يمكن النظر إلى طنين " الساعة " بوصفه معبراً عن مرور " الزمن " على عكس طنين " الراوي " الذي يعبر عن سكونه ولا مبالاته.

وإذا ما نظرنا في تقنية " الوصف " فسو نجد أنه لا يخرج عن التصنيفات " الوصفية " الشائعة فنجد من ناحية وصفاً " تعبيرياً " في مثل قول "الراوي " : " طويت الخطاب وجلست على الحشائش الرطبة وراء المكتبة وأمامي قبة الجامعة تلمع تحت الشمس مثل كأس خرافي مقلوب فالتشبيه الوارد هنا يجعل من الوصف " تعبيرياً " لأنه يعكس تأثير الموصوف على نفسية " الراوي " على عكس الوصف " التفسيري " الذي يوضح ملامح الشخصية الموصوفة وأعماقها في مثل قوله : " نظرت إلى ليلى كانت أيضا تتطلع إلى بعينيها الخضراوين من خلف نظارتها، نفس النظرة الثابتة الهادئة .. ولكن لم يبق في الوجه الجميل مرح " (ص ٧) فلا شك أن وصف " النظرة " بـ" الثبات " و " الهدوء " دال على طبيعة الشخصية المعتدة بنفسها والواثقة من خطواتها.

كما يختلف النمطان السابقان عن الوصف " التصنيفي " الذي يكتفى بتحديد أبعاد الموصوف بصورة حيادية"[(١)]

وأخيراً يمكن القول أن تباينات " الأسلوب " السردي أهم ما يميز هذه الرواية وإن " الحوار " كان – غالباً – مندمجاً في إطار " السرد" أو متأزراً معه دلاليا شأنه في ذلك شأن " الوصف " بتصنيفاته المختلفة، مما يؤكد تجانس مستويات " الخطاب "

---

(١)أنظر الرواية ص ٣٧

ثالثاً: خطاب "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية ثانوية:

لا نجد هذا "الراوي" ممثلاً إلا في روايتين فى محور "الرواية وطبيعة السلطة السياسية" هما "الكرنك" و"حكاية تو" فرغم وجودهما الدائم على مدار الروايتين فانهما غير مشاركين في أحداثهما الرئيسية. وبناء علي ذلك فان معرفتهما تقل عن معرفة الشخصيات المقدمة.وهو أمر لا يخلو من دلالة في روايتين تقعان في محور "السلطة السياسية" وتدور أحداثهما في بدايات الستينات " وأواخرها، وقد اخترت "حكاية تو" نموذجاً للتحليل لأنها من ناحية تعبر عن "حادثة" حقيقية كما تتضح فيها طبيعة هذا الراوى" بصورة أكثر بروزاً من خلال تعدد أحداثها وشخصياتها وأماكنها -يتخذ راوى "حكاية تو " وضعية السراوي " الداخلي " المشارك بصورة هامشية في أحداث الرواية مما يجعله قريباً من وضعية الراوى " الخارجي" الشاهد على فعل الشخصيات والمراقب لهم؛ لكنه يفترق عن هذا الراوي "الخارجي" في أنه أقل علماً؛ حيث يمثل نمط الرؤية من " الخارج " التي يكون فيها علم الراوي " علم" الشخصية " المقدمة.

وإذا كنا قد لا حظنا أن راوي " ذات " يتماهي – بدرجة كبيرة – مع الكاتب فأن راوي " حكاية تو " يمثل هذا التماهي حقيقة ويقترب – إلى حد التطابق – من " فتحى غانم " نفسه الذي يستعير " الراوي " كثيراً من صفاته وهواياته[1] يتخذ " الراوي " إذن وضعية الراوي " الداخلي " بوصفه شخصية ثانوية يقتصر دورها على مجرد مراقبة الشخصيات ومحاولة تفسير مواقفها وسلوكها، ممثلاً بذلك نمط الرؤية من " الخارج " ولهذا فإن معرفته تقوم على " الظن" و" التوهم " وعدم " الدراية " الكاملة بطبيعة الأحداث والمواقف والشخصيات يقول معلقا علي "تو" في بداية الرواية :"لا أدرى كيف بدأ اهتمامي به.. فقد توهمت أنه قد يكون نصاباً، أو جاسوساً جاء ليتجسس علينا" (ص٧)

وأكثر من ذلك فإنه لم يكن على علم باسمه الحقيقي الذي قد يكون "توفيق" أو

(١)النظر الرواية ص ٧، ١٨، ٣٨، ٤٨، ٧٢، ٧٣ .

"توكل" أو "توني".. إلخ. فالراوي – بحكم زاوية رؤيته- لا يمتلك إلا القدرة على ملاحظة مظهر " الشخصيات " الخارجي، فحين يقدم "شكرى منصور" [أحد أعضاء النادي] – على سبيل المثال – يقول إنه *متزمت شديد الوقار في مظهره الخارجي، ولكنه ينقلب إلى النقيض عندما يخلو المكان لأصدقائه الكهول وحدهم" (ص ٩، ١٠).

يدخل " الراوي " – بمثل هذه الوضعية ودرجة الإدراك المحدودة-- عالم " شخصياته " الروائية الذي ينقسم إلى مجموعة من الشباب المتمردين والكهول الذين يعانون من الفراغ؛ غريبا عنهم غير قادر على الاندماج بينــهم وهذا ما حاوله على مدار الرواية موليا اهتمامه نحو " تو " بوصفه ابن " القتيل" الذي تدور أحداث الرواية حول كيفية قتله؛ واللواء " زهدي " بوصفه أحد القتلة، محاولاً – أي الراوي – عقد علاقة مع اللواء " زهدى " تحديدا:

"وفكرت في شئ أقوله يشعره بأني قريب منه، فحدثته عن الصلة بين رجل الشرطة وكاتب الرواية، وكيف أن كليهما عليه أن يسجل انطباعاته عن الناس، سواء ما ظهر منها وما خفى بدقة شديدة، وحدثته عن سومرست موم الذي استغلت المخابرات البريطانية موهبته كروائي، ليكتب لها تقارير خاصة عن البلاد التي يزورها " (ص ٢٩)

وبهذا الاعتبار يتحول اللواء " زهدي " إلى " راو" آخر يتولى رواية ما خفى عن " الراوي " الأساسي من " أحداث ". وكأن اللواء " زهدي " يقوم هنا برواية " متن " الأحداث في حين يقوم " الراوي " الأساسي بتفسيرها وتقييمها واتخاذ موقف منها مما يعد تمهيدا لبروز منظور الراوي " الأيديولوجي " على نحو ما يظهر من رفضه لمنطق اللواء " زهدى " في معاملة المعتقلين السياسيين دون أن يمنع ذلك محاولة " الراوي " تلمس الجانب الإنساني داخل هذه الشخصية وإعطائها الفرصة لتقديم مواقفها وتبريرها والدفاع عنها:

"وللحظة خاطفة خيل إلى أنه قلق، وأنه يشعر بضعف، وسرت في جسـدى رعدة، كأني أرى ظاهرة خارقة من ظواهر الطبيعة، إن هذا القلق الذي مر كالشهاب في عينيه ثم

اختفى، كان يعلن عن وجود إنسان في هذا الكيان أو الجسد المدعى والمتداعي الجالس أمامي " (ص ٦٩)

وهذا يعني أن " الراوي " لا يتخذ موقفاً مسبقاً من شخصياته لأنه ببساطة – لا يدعي معرفة أعماقها ونوازعها وإنما يحاول رصد ما يلاحظه عليها أو يسمعه منها ثم يتخذ بعد ذلك موقفه سواء بالرفض أو القبول. ولهذا فإنه يسعى جاهدا لمعرفة شخصياته من خلال ما يراه بعينيه من مظهرها مشاعر مختلفة من الخارجي : "وعدت أنظر في اتجاه "تو" وفي صدرى الفضول والحذر، وأنا أحاول أن أجد في مظهره ما ينبئ عن حقيقة مخبره" (ص ٧٠) أو من خلال ما يسمعه عنها من الآخرين، وهذا ما يجعل دور •الراوي " قريباً من دور " المحقق " الذي يسعى إلى معرفة الحقيقة:

"وأسرعت أقول له [اللواء زهدي]، إني لا أتهمه، ولا ألومه، ولا أحاكمه، فليس هذا مقصدى، كل ما أريده هو أن أعرف " (ص ٧٠).

ورغم ذلك فان " الراوي " لم يكتف –دائماً– بمثل هذا الدور [يسع ويرى ويسجل] إذ نراه – في بعض الأحيان – يطل بمنظوره الأيديولوم الذي يربط بين الأحداث ويحللها ويقارن بينها، فهو – على سبيل المثال يكن قارا على منع نفسه من " المقارنة بين الكيفية التي استقبل بها والد في السجن والحفلة التي أقيمت له، وذبح فيها الرجل، وبين تلك الولائم التي تذبح فيها الديوك الرومية من أجل (ع) باشا، والتكريم الذي يقابل به هو وأمثاله في المستشفيات للعلاج والتمريض والاستجمام باسم السجن" (ص ٨٥) (١)

و "الراوي" بمثل هذا الصنيع يكون قد حقق الوظيفتين اللتين نسبهم " كريستيان أنجلي " له وهما " العرض والمراقبة " " فهو من ناحية يقوم بعرض أقوال " الشخصيات " وأفعالها بما يشبه الحياد، ومن ناحية أخرى يراقب هذه " الأقوال " و " الأفعال " مما يعني محاولة إصدار " حكم " عليها .

(١)بناء الرواية العربية السورية " د. سمر روحي الفصل ص ٣٢٥ .

أما إذا نظرنا إلى طبيعة " الراوى " من حيث كونه " تقريبيا" أو " استبعادياً " فيمكن القول إن " الراوى " غالباً ما يتخذ طبيعة " الراوى" التقريبي وذلك لأنه يتوجه إلى القارئ مباشرة ويمكننا أن نختار أي مقطع من الرواية للدلالة على ذلك، وحتى المقاطع التي يظهر فيها " الراوى " بوصفه راوياً " استبعادياً " في حواراته مع اللواء " زهدي " أو " تو " فإنه سرعان ما يتوجه إلى " القارئ " متحولاً بذلك إلى راو " تقريبى . غير أن ما ينبغى ملاحظته هو أن حضور " القارئ " هنا ليس سوى حضور " ضمني " أو " عام يسمح للراوي بحالة من الإفضاء " الذاتي " القريب من المناجاة : " يجب أن أعالج نفسي، يجب أن أتخلص بسرعة من هذا الإحساس المخيف بالعجز وقبلى كل شئ يجب أن أفهم بدقة ما الذي حدث" (ص ٣٨).

يبدو من المقطع الأخير أن الكاتب يتبع نمط " السرد " الذاتى وعلى مستوى الأسلوب فإنه يتخذ نمط الأسلوب " المباشر " باعتباره أحد شخصيات الرواية لكنه يخرج عن هذا الأسلوب حين يتجه إلى نقل أقوال الآخرين أو حين يترك للآخرين حرية التعبير عن أنفسهم وآرائهم ومن الطبيعي أن يعبر هذا الأسلوب عن شخصية قائلة، ولننظر في هذا المقطع الذي يعبر عن طبيعة الاستبداد في شخصية اللواء "زهدي" : "من المحتم أن تقول أنا هنا ولا أحد منكم يا أولاد الكلب يستطيع أن يرفع صوته، أو يقول أنا رجل، مسألة نظام ومسئولية، وإلا انقلب الحال فوضي ٠٠ إنها معركة بين إرادتين.

إرادتي أنا .. أو إرادة السجين، ولذلك لابد من قهره، إذلاله وكسر إرادته، لابد أن تكسر عينه. ثم بعد ذلك ترتاح، لأنه يصبح كالعجينة الطرية تشكلها كما تريد " (ص٤٢).

فمن ناحية نلاحظ شيوع الأسلوب " الخبرى " الحاسم بمفرداته القوية القاطعة من قبيل [من المحتم / لابد] واستخدام ضمير المتكلم [أنا] الدال على تضخ "الذات " في مقابل الوصف النابي للآخرين بـ " أولاد الكلب " أو ذلك التشبيه الدال على السيطرة الكاملة حيث يصبح " السجين " مثل "العجينة الطرية " في يد السجان باعتبار هذا كله ليس إلا مسألة " نظام " أو " مسئولية!! " .

وإذا كان صوت " الراوي " في المقطع السابق يكاد يكون منعدماً فإنه يظهر في كثير من المقاطع الأخرى، حيث يندمج صوته مع صوت اللواء "زهدي " كما يظهر في ذلك المقطع : " الحكاية بدأت هكذا، قال لي زهدي إنه كان مديراً لسجن ... في أواخر الخمسينيات، عندما جاءته تعليمات من المصلحة بالاستعداد لاستقبال دفعة من المساجين السياسيين (ص ٤٠) ورغم أن صوت " الراوي " هو الذي يؤطر المقطع السابق وهو القائم بعملية " السرد " إلا أن صوت " زهدى " بارز الحضور بتشبيهاته وأوصافه المعهودة، فوصف المساجين جميعهم بأنهم " كفرة " و" فاسدون ومصابون " بالشذوذ الجنسي " ليس سوى صوت " زهدي " المعبر عن "وجهة" نظره باعتباره أحد شخصيات الرواية التي تقف – بطبيعة الحال – على النقيض من المنظور الأيديولوجي للراوي الذي اتضح في موضع سابق .

وكما يساعد " السرد " على إظهار طبيعة " الشخصية " فإن " الحوار " بوصفه الصوت " المباشر للشخصية يقوم بأداء هذا الدور على نحو أوضح لأنه أقرب إلى " ذات " المتحدث فحين يستغرب " الراوى " عطف اللواء 'زهدي " على " تو " بعد قتل والده، نجد "زهدي " يرد قائلا : " – هذا عمل أؤديه [قتل والد " تو "] وأنفذ فيه الأوامر مهما كانت نتائجه .. وذلك عمل أقوم به بمحض إرادتي [مساعدة " تو "].. لقد قلت لك هذا ألف مرة.. فاعتقني يا أخي ٠٠ حتى نفرغ للكلام المهم " (ص ٧٢).

فالملاحظ أن هذا " الحوار " يكشف عن الازدواجية الحادة في شخصية اللواء "زهدي "، هذه الازدواجية التي يمر عليها سريعاً دون أن يشعر بها حتى يفرغ للكلام "المهم " والتي لا يتجاوز مسألة " التكيف "، مع الواقع الجديد مما يكشف عن انتهازيته.

وهكذا يتآزر " الحوار " مع " السرد " في تطوير الحدث وتطوير منظور * الراوي " وكشف طبيعة الشخصيات والتعبير عن وجهات نظرهم.

والأمر نفسه نجده في توظيف " السارد " لتقنية " الوصف " بوظائفه الوصف " يتخذ طبيعة " الوصف التصنيفي " الذي يكتفي بتحديد المحتويات والأبعاد بعيداً عن

إحساس الشخصية المختلفة، ففي بعض المقاطع نجد بها، كما نجد في هذا المقطع الذي يصف فيه " السارد " شقة اللواء "زهدى": " كانت شقة صغيرة، تبدأ بصالة كبيرة، تجمع بين مائدة الطعام وفريجيدير وبوفيه وتشغل بقية المساحة كنبة ستوديو خضراء ومقعدان فوتيل مكسوان بالقطيفة الحمراء" (ص ٣٢)

فالراوي في المقطع السابق يقف على مسافة مما يصفه ويقوم برصد ما يراه دون أن يخلع مشاعره عليه، فهو أقرب إلى " المسرحي " الذي يقوم بـ " مسرحة " الحدث ويصف " المكان " الذي يقع فيه قبل تقديمه .

وفي مقاطع أخرى نجد الوصف " التعبيري " الذي ينقل وقع الموصوف وتأثيره في شخصية " السارد " خاصة في تقديمه لشخصيات الرواية الرئيسية ولنأخذ مثالا على ذلك تقديمه لشخصية " تو " بقوله : " لابد أن " تو " كان يحمل في داخله شيئاً يجذبني إليه. لعلى شعرت بهذا الشيء على نحو غامض، فى نظراته أو في لهجته السريعة المتلعثمة " (ص ٤٠) حيث لا يكتفي " السارد " بوصف " تو " من الخارج وإنما يسعى إلى الكشف عن أعماق شخصيته باحثاً عن ذلك الشيء الذي يجذبه إليه.

وفي مقاطع أخرى نجد نمط " الوصف " " المشهدي " الذي يتأزر فيه "الوصف " مع " السرد " لأنه يساعد – في الوقت الذي يصف فيه الشخصية – على تطوير الحدث وتطوير حركة الشخصيات على نحو ما يظهر في تصوير مشهد استقبال المعتقلين السياسيين (ص ٤٦).

نلاحظ مما سبق أن اتخاذ " السارد " وضعية " الراوى " الداخلي المشارك بصورة هامشية في الحدث كان مناسبا لطبيعة تلك الأحداث التي ، وهو غموض جعل من هذه الأحداث وما تحمل من يكتنفها الغموض أساساً

قضايا أحداثاً وقضايا خلافية مما مهد – بصورة طبيعية – لتنوع الأساليب داخل الرواية، وربما كانت نسبية – المعرفة " – باعتبار هذه القضايا قضايا خلافية- عاملا على شيوع نمط السرد " الذاتي " الذي يمثل صوت " الشخصية يستوى في ذلك الراوي

الداخلي وبقية الشخصيات ".

وإذا كان "السرد" ذاتياً فإن "الحوار" قد بدا أكثر إيغالا في " الذاتية " وكان اعتماد " الراوي " عليه اعتماداً كبيراً مما يوحي برغبة "الراوى" في مسرحة "الحدث" وصنع نوع من التقابل والمواجهة بين الشخصيات وأخيراً فقد قام " الوصف " يدور الممهد للحدث والمتداخل معه في كثير من الحيان .

وبهذا يكون " فتحي غانم " قد قام بتوظيف أغلب التقنيات الروائية بوظائفها المختلفة لخلق أحداث الرواية والإيحاء بواقعيتها .

رابعا : خطاب الراوي " المتعدد":

يتمثل نمط هذا " الراوي " في أربع روايات، روايتين في محور "الرواية وطبيعة السلطة السياسية " هما " الزيني بركات " و" أوراق ١٩٥٤ "؛ ورواية في محور " الرواية وطبيعة السلطة الاجتماعية " هي " يوم قتل الزعيم ورواية في محور " الرواية وقضية الحرب " هي " الحرب في بر مصر ولاشك أن هذه التقنية تعد أكثر التقنيات تجسيدا لطبيعة الرواية الحديثة التي تقوم على " الحوارية " و " التعدد "؛ ولهذا نجدها – بالإضافة إلى وجودها الظاهر في الروايات المشار إليها – منسربة – بصورة أو أخرى – داخل الروايات الأخرى على نحو ما لاحظنا عند الحديث عن تقنيات توظيف "الرواة "على اختلاف مواقعهم في المواضع السابقة .

والحق أننى قد اخترت رواية واحدة يتجسد فيها هذا التعدد بصورة بارزة وهي " يوم قتل الزعيم " حيث كان الراوي " الخارجي " – الذي لاشك في وجوده في كل الأحوال – مختفياً تماماً أو يكاد؛ في حين نجد وجوده ملحوظاً في " الزيني بركات " وشديد الوضوح في " الحرب في بر مصر "؛ أما " أوراق ١٩٥٤ " فقد شارك في سرد أحداثها ثماني عشرة شخصية ! مماغيب – بدرجة ما – مبدأ " الصراع " بين " رؤى " هذه الشخصيات خاصة أنمعظمهم ينتمون إلى تيارات " سياسية " واحدة .

لهذا كان اختياري لـ " يوم قتل الزعيم " نموذجاً لهذه التقنية؛ دون أن يمنع ذلك

وجودها – بدرجات متفاوتة – في الروايات الأخرى.

–يقوم بسرد أحداث رواية " يوم قتل الزعيم " ثلاثة " رواة " هم محتشمى زايد " و" علوان فواز محتشمى " و " رندة سليمان مبارك ". وهم جميعاً " رواة " داخليون مشاركون في الأحداث؛ يمثلون نمط " الرؤية مع التي تكون فيها معرفة " الراوي " مساوية لمعرفة " الشخصية؛ كما يمكن وصفهم جميعاً بأنهم يجمعون بين طبيعة " الراوي" التقريبي في المقاطع التي يتوجهون فيها بالخطاب إلى القارئ مباشرة؛ وطبيعة " الراوى" الاستبعادي حين يتوجه بعضهم إلى بعض بالحديث؛ لكنهم يختلفون بعد ذلك في المنظور "الأيديولوجي" وطرائق السرد المعبرة عن هذا "المنظور"؛ فإذا ما بدأنا بشخصية " محتشمى زايد " فسوف نجد أنه يمثل توجهات ثورة " ١٩١٩ الليبرالية؛ وعلى المستوى السياسي نلاحظ رفضه لنظامي الحكم في " الستينات" " السبعينات "؛ لكن هذا لم يمنع إعجابه بالرئيس الراحل " أنور السادات " بوصفه قائد " النصر " تحديداً وعلى النقيض من هذا المنظور الأيديولوجي نجد منظور " علوان" الذي ينتمي إلى جيل ثورة " يوليو "؛ وهو منظور قائم على رفض توجهات النظام " السياسي " في السبعينات على المستوى الداخلي والخارجي؛ والتعلق بالرئيس الراحل " جمال عبد الناصر " الذي أصبح بالنسبة له ولجيله رمز الآمال الضائعة.

ويقترب منظور " رندة سليمان " من المنظور السابق؛ لكنها لا تشاركه في ذلك التعلق الشديد بـ " جمال عبد الناصر "؛ كما نراها ترفض – عل العكس من علوان – اغتيال " السادات " من منطلق إنساني لا يقر " القتل " أسلوباً في المعارضة السياسية وهكذا تتسم " الرواية "؛ بتعدد " الرؤى "؛ هذا "التعدد " الذي سوف يؤثر على طبيعة بنائها الفني ومستويات " السرد " فيها، يمكن وصف " السرد " عموماً في هذه الرواية بأنه سرد " ذاتي ويرجع ذلك إلى كون " الرواة " جمعياً رواة " داخليين " مشاركين في الأحداث كما يمكن تقسيم هذا النمط " السردي " نفسه إلى سرد " ذاتي " داخلي يدور حول التعبير عن أعماق الشخصية؛ وسرد " ذاتى " خارجي يعبر عن رؤيتها الخارجية للآخرين، وبرغم هذه الصفات العامة التي تسم " السرد " الروائي عموماً في هذه الرواية

فإن هناك – بناء على اختلاف المنظورات الأيديولوجية -تمايزات داخل الأساليب السردية نفسها فنجد من ناحية أسلوب * محتشمى زايد " المعتمد على تضمين الأقوال المأثورة والحكايات الصوفية وآيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة فمن الحكايات الصوفية تلك التي " يحكيها مُحَّد بن العطار عن شيخه مُحَّد راهين عندما قال له : كيف قلبك ؟ فرد عليه مُحَّد بن العطار : لا أعرف كيفيته وذكر ذلك لسيدنا شاه نقشبند فوضع قدمه على قدمي ابن العطار فغاب عن نفسه ورأى جميع الموجودات مطوية في قلبه"[١]

تمثل هذه الحكاية انفتاح قلب " المؤمن " العارف على العالم الواسع وعمرانه بالإيمان بالله، وهي بذلك تقف – شأن معظم الحكايات التي يوردها السارد - على النقيض من العالم المادي المقفر والمقبض الذي تقع فيه أحداث الرواية.

وأحياناً ما يغلب على " السرد " طابع الفلسفة القريبة من النزعة الصوفية والتي لا تتجاوز حدود المصطلحات حين يتحدث عن " الأنا القديم "الأنا الطارئ " دون أن يعني بهما سوى مرحلتي " الشباب " و " الكهولة ": ويواجه الأنا القديم الأنا الطارئ فيتناجيان وبينهما فاصل الزمن بلغتين غريبتين لا تقضيان إلى تفاهم " (ص ١٩).

وعلى النقيض من هذه الأساليب الصوفية والفلسفية نجد أسلوباً آخر يتسم بالحدة والغضب والسخرية المريرة القائمة على اكتشاف التناقضات:

"أيها الأحباب الذاهبون، ما أكثركم، ما فكرتم في الموت ولا جرى لكم المرض في حساب ومنكم من مزج الكونياك بالزنجبيل وطارد النسوان في الموالد، ومن كان يخلع نفسه من مائدة القمار ليصلي الفجر حاضرا، ومن رمي نفسه في مياه النيل المشعشعة بضوء القمر والزورق الشراعي يدور حوله حاملاً الحشاشة المجدع" (ص ٥٤).

ولاشك أن هذا التراوح بين الأسلوب الصوفي من ناحية وبين هذا الأسلوب الحاد

---

(١)أنظر الرواية ص ٣١.

الساخر ليس سوى انعكاس لحالة " الوحدة " القاتلة التي يستشعرها " محتشمى زايد" والتي تقضي به إما إلى الرضا أو الغضب بما يتناسب مع الأسلوبين السابقين .

وعلى مستوى " الحوار " نجد " الراوى " غالباً ما يدمجه داخل "السرد" بحيث يبدو "السرد" الذي يمثل صوت الراوي هو العنصر المهيمن .

وقد يتآزر " السرد " مع " الحوار" حين يقوم " الحوار " بالكشف عن أعماق الشخصيات وتحديد الفروق فيما بينها، ثم يقوم " السرد " بمهمة التعليق العام على هذا الحوار (ص ٧٦، ٧٧) .

وهكذا تستمر حركة الرواية ما بين " الحوار " الذي يكشف عن طبيعة الشخصيات ويعرض لآرائهم المتباينة و" السرد " الذي يمثل صوت "الراوي " نظير الكورس في المسرحيات القديمة في تعليقه على هذا الحوار فإذا ما انتقلنا إلى " علوان فواز " فسوف نجد " السرد " لديه متسماً بما يمكن تسميته بالسرد " الحدثي " الذي يهتم بتتبع الأحداث الروائية وهو – غالباً -سرد " متزامن " مع الأحداث الراهنة ومتسم بالحدة والانتقال السريع من مشهد لآخر والهجاء الحاد القاسي للواقع : " متى تبدأ المجاعة ؟ الرشوة عيني عينك وبأعلى صوت • الاستيلاء على الأراضي. شيخ العصابة له أوراد.

والفتنة الطائفية من يوقظها ؟ مجلس الشعب كان مكاناً للرئض فأصبح مكاناً للغناء... لا مرحاض عام في الحي كله، لم لا نؤجرها مفروشة ؟* (ص٤٧)

بهذا الأسلوب الحاد الذي يراوح ما بين الخبر والإنشاء الموحى بالسخرية يعبر علوان " عن فداحة الواقع المحيط به ومظاهر الفساد التي يمتلئ بها• وبالنسبة لـ " الحوار " فإنه يقوم – في المقاطع التي يقوم علوان" بسردها – بوظيفة أخرى هي التعبير عن تطور الشخصيات من مرحلة إلى أخرى داخل الرواية، وعلى سبيل المثال فإن " الحوار " يكشف عن تطور "رندة سليمان " من حالة السلبية إلى الإيجابية والإحساس بالمسئولية تقول مخاطبة " علوان ":

- "أراك متأثراً أكثر مما توقعت

-اختنقت الأنفاس

-اعتدنا أن نصمد حيال المعارضة

-حتى متى

-لا أهمية للوقت

-الوقت مهم أردنا أم لم نرد، ومسئوليتي ثقيلة

فقالت بحزم:

-لست معفاة من المسئولية. إني مثلك تماماً " (ص ٣٥، ٣٦).

ولأن " السرد " يصطبغ بطابع السرد " الحدثي " بصورة عامة فإن مقاطع " الوصف " كانت قليلة ومتسمة بالسرعة ومتخلصة من الوصف التفصيلي القائم على الاستقصاء لجزئيات الموصوف وعناصره – على عكس ما لاحظناه عند الجد –، فرغم أن " فيلا " " جولستان " كانت مغرية للسارد بالوصف التفصيلي نجده يمر عليها سريعاً للتفرغ لمتابعة " الحدث " كما في هذا المقطع : "وجدت الفيلا غير بعيدة عن عمارة أنور علام – صغيرة وأنيقة وذات حديقة ثرية بأشجار الورد البلدي والبنفسج " (ص ٥٨)

وقد يتخذ " الوصف " طابع الوصف " التفسيري • المعبر عن طبيعة الشخصية المقدمة، كما في وصف ' علوان " لشخصية " جولستان " : " من النظرة الأولى شعرت بأنني أمام امرأة يقع عمرها ما بين الأربعين والخمسين، مقبولة المنظر، ممتلئة في تكوين حسن، مثيرة رغم رزائتها واحتشامها أو ربما لرزانتها واحتشامها " (ص ٢٤، ٢٥).

يقف أسلوب " السرد " عند "رندة سليمان " وسطاً بين صوفية أسلوب محتشمى "وحدة أسلوب " علوان " وواقعيته، كما يؤدى " الحوار " عندها وظيفة الكشف عن التناقض بين الشخصيات خاصة بينها وبين " أنور علام "؛ ويؤدي " الوصف " – بجانب وظائفه المعهودة – وظيفة الكشف عن حالة السارد " النفسية، فبعد فسخ خطوبة

"علوان " لها نجدها تقول : " ودهمني شعور قاس بتقدم سني وأنني أطرق أبواب العنوس برجاء خائب. وتبدت لي حجرة نومي قديمة بالية بسريريها العتيقين وصوانها المقشر وسجادتها الجرداء التي لم يبق من رسومها إلا خيال " (ص ٣٩) فحجرة النوم القديمة البالية بسريريها العتيقين وصوانها المقشر وسجادتها الجرداء ليست سوى تعبير عن نفسية " رندة " الحزينة وشعورها القاسي بتقدم السن وفشل الخطوبة.

والملاحظة اللافتة على سرد " رندة سليمان " هي تدخل الراوي العام المؤطر للرواية ويظهر ذلك من بعض التعبيرات التي لا تنسجم مع طبيعة شخصية " رندة " كما في هذه التعبيرات المخطوط تحتها:

- "إنه مفاجأة صاعقة قذفها السيل من عل

-فقلت بحدة، أول حدة تنتاب شهر العسل في إبانه

-لا خير البتة، إنه بيت وليس بخمارة " (ص ٦١، ٦٢، ٦٣)

هذه نظرة عامة في طبيعة البناء الفني في رواية " يوم قتل الزعيم لنجيب محفوظ. نلاحظ – من خلالها – تعدد المنظورات الأيديولوجية وتعدد الأساليب الفنية من "راو" لآخر؛ وبذلك تكون الرواية قد حققت طابع البوليفونية بمواصفاتها النقدية المعروفة، مما يتناسب مع طبيعة الأحداث السياسية التي اختلفت فيها الآراء ولازالت تختلف.

وبعد؛ فإن ما سبق يؤكد – بوضوح – على اهتمام الروائيين باختيار موقع " الراوي" المناسب لطبيعة الرؤية التي يسعون إلى تقديمها؛ مما ترتب عليه اختلاف هذه المواقع التي اتخذها الرواة على مدار الروايات موضع الدراسة طبقاً لاختلاف هذه الرؤى المقدمة.

الخاتمة

" السياق العام " و " الأدب " : بحث فى العلاقة

بعد استعراضنا – فى تمهيد هذه الدراسة – لأهم ملامح " المراحل " التاريخية الثلاث التى مرت بها " مصر " وتناولتها "الرواية السياسية" موضوع الدراسة؛ عملاً بنصيحة " ماشرى " الذى يؤكد على ضرورة " تكوين الفترة التاريخية الأيديولوجية التى كتبت فيها وعنها الرواية موضع الدراسة " [١] وبعد دراسة ظواهر " الرواية السياسية " الموضوعية والفنية؛ يبقى الآن – فى هذه الخاتمة – أن نحاول تحديد علاقة " النص " الأدبى – عموماً – بسياقه التاريخى على اختلاف مستوياته [البنية الاقتصادية / التركيبة الاجتماعية / الخطابات الأيديولوجية].

والحق أن تحديد هذه " العلاقة " يعد إحدى إشكاليات نظرية " الأدب " الرئيسية والتى لم ينقطع التفكير فيها منذ " أفلاطون " حتى العصر الحديث؛ وقد قدمت – فى إطار تحديد هذه العلاقة – أربع نظريات أساسية؛ تعرف الأولى بنظرية " المحاكاة " التى قدمها " أفلاطون " وتقوم على الاعتقاد بوجود ثلاثة " عوالم " هى : عالم " المثل " وعالم " الموجودات الحسية " الذى هو " محاكاة " للعالم الأول؛ ثم عالم " الفن " وهو " محاكاة " للعالم " الثانى "؛ وقد ظلت نظرية " المحاكاة " هذه قائمة ومستمرة حتى العصر الحديث وكانت أساس بناء " الأدب الكلاسيكى " وأساس فهمه وتفسيره.

ومع الحركة " الرومانسية " بدأ ما يعرف بنظرية " التعبير " التى تقوم على تصور كون " الأدب " " مرآة " لـ " ذات " الأديب وما يفتعل فيها من مشاعر وأحاسيس؛ ثم بدأ ما عرف بنظرية " الخلق " على يد " ماثيو أرنولد " وبلغت قمة تطورها على يد " إليوت "

---

[1] " الأدب والأيديولوجيا " عمار بلحسن صـ٧٠ ط ٢ الدار البيضاء 1991 م

وكانت رد فعل لهذا الإسراف العاطفى الذى أشاعته " الرومانسية "؛ مؤكدة على أن " الأديب " لا " يعبر " عن " ذاته " بل " يخلق " عالماً مستقلاً عنه من خلال ما يتوصل إليه من " معادلات موضوعية ".

ومع الحركة " الواقعية " ساد ما يعرف بنظرية " الانعكاس " التى أعادت "الأديب" إلى عالم " الواقع " بمفهومه الاجتماعى والتاريخى(١).

ولا شك أن " النظريات " السابقة على اختلاف تصوراتها توحى – بدرجات متفاوتة – بتبعية " الأدب " لـ " الخارج " الموضوعى أو لـ الداخل " الذاتى كما توحى بالعلاقة " المباشرة " و " الآلية " – طبقاً لبعض النظريات – التى تربط " الأدب " بهذه " العوالم " الخارجية والداخلية.

غير أن هذين المبدأين [" التبعية "، " مباشرة " العلاقة] من المبادئ التى لم يعد يقرها النقد " الحديث "؛ وذلك لأن إقرار "تبعية" الأدب – ولنأخذ آخر نظرية تؤكد هذه " التبعية " وهى نظرية "الانعكاس" – يجعل من " الأدب " أحد خطابات " البنية " الفوقية [الخطاب الفلسفى / الخطاب السياسى / الخطاب القانونى] التابعة للبنية " التحتية " [البنية الاقتصادية وما يلازمها من تركيبة اجتماعية محددة]؛ ولا شك أن " الأدب " يختلف عن غيره من هذه الخطابات " الفوقية "؛ لأنه لا يتعامل – على العكس من هذه الخطابات – مع " البنية التحتية " فحسب بل يتعامل مع ما يعرف بتقاليد " النوع " الأدبى الذى ينتمى إليه بقوانينه وآليات تطوره الخاصة؛ كما يتعامل – حتى مع أكثر الأجناس الأدبية موضوعية – مع التجربة " الذاتية " الخاصة بالأديب ورؤاه وأفكاره وهواجسه؛ والأهم من كل ذلك أنه لا يتصل بهذه " البنية " التحتية اتصالاً " مباشراً " بل من خلال وسيط معقد هو " الأيديولوجيا " التى يمكن تعريفها – طبقاً لغرا مشى – بأنها " تصور للعالم يتجلى فى الفن والقانون والنشاط الاقتصادى وفى جميع تظاهرات الحياة

---

(1) انظر: " مقدمة فى نظرية الأدب " د. عبد المنعم تليمة دار العودة. بيروت، " فى نقد الشعر " د. محمود الربيعى. دار المعارف ط٤ (١٩٧٧)

الفردية والجماعية [1] كما أنها تعد " واحدة من الأدوات – ولعلها الأكثر هيمنة وغلبة – التى يحافظ المجتمع بها على وضعه الاقتصادى السياسى القائم " [2]

كيف إذن تتبدى " الأيديولوجيا " داخل " النص " الأدبى أو كيف نقرأ " الأيديولوجى " داخل " الأدبى " ؟

لقد تم تقديم مجموعة من التصورات للإجابة عن هذا السؤال منها:إمكانية قراءة " الأيديولوجيا " من خلال " آراء " المؤلف؛ أو انتمائه " الطبقى "؛ أو " مضمون " العمل؛ أو " بنية " العمل "المناظرة " لـ" بنية " العالم الاجتماعى [مقولة جولد مان][3]

ومشكل هذه التصورات هو أنها تتعامل مع " الأدب " بوصفه " طرحاً " لـ " الأيديولوجيا "؛ فى حين أنه – فى حقيقة أمره – " حوار " مع " الأيديولوجيا " وإعادة " إنتاج " لها بغرض كشف تناقضاتها من خلال بنية " فنية " موحية بهذا التناقض؛ ولهذا لم يعد ممكناً استظهار هذه " الأيديولوجيا " فى حالة إعادة إنتاجها من خلال " آراء " المؤلف التى قد تختفى أو ينبغى أن تكون مختفية كما هو حادث فى أغلب النصوص " الأدبية " الحديثة؛ أو من خلال انتمائه " الطبقى "؛ فكثيرة هى النصوص التى تكشف عن " أيديولوجيا " مناهضة لـ"أيديولوجيا " الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها "المؤلف" أو من خلال " مضمون " العمل؛ وذلك لأن العمل " الأدبى " لا يقدم مضموناً منجزاً ونهائياً لأنه لا يتعامل مع " الأيديولوجيا " مضمونياً بقدر ما يتعامل معها " جمالياً "؛ أما مقولة " جولد مان " والتى تؤكد مبدأ " التناظر " فهى تعيدنا مرة أخرى إلى نظرية " الانعكاس "؛ وهى وإن صدقت على بعض " النصوص " فإنها لا تصدق على أغلبها على نحو ما سنبين لاحقاً.

---

(1) " الأدب والأيديولوجيا " عمار بلحسن صـ١٢ مرجع سابق.

(٢) Encyclopedia of contem porary literary theory , Approaches , sch olars , terms irena R. M.akaryk , p558

(٣) انظر فى تفصيل ذلك " الأدب و الأيديولوجيا " د. كمال أبو ديب. فصول صـ ٧٠، ٧١ م ٥ ع٤ (١٩٨٥)

يمكن القول إذن إننا لا نستطيع مقاربة " الأيديولوجى " داخل العمل " الأدبى " مقاربة حقيقية وصحيحة إلا من خلال " التشكيل الجمالى " وذلك لأن " الأديب " "عندما يختار ويلتزم باتجاه أدبى وجمالى معين فإنه يتخذ موقفاً ضمنياً، ويصبح طرفاً فى حركة تأثير أيديولوجية فى وعلى ومن أجل المجتمع " [1] وقد عرضنا – فى الدراسة الفنية – لكيفيات هذا " التشكيل الجمالى " وفيما يلى عرض موجز لأهم الاستنتاجات النهائية التى توصلت إليها هذه الدراسة.

" الرواية السياسية"و"الأيديولوجيا" : بحث فى الاستجابة "الجمالية"

لاحظنا – فى مواضع سابقة من هذه الدراسة – ان " الرواية السياسية " قد سعت موضوعياً – إلى " التمرد " على " السلطة " وكشف آليات ممارستها؛ وتعرية ما يصاحبها من أيديولوجيا " سائدة؛ ونحاول الآن أن نستجلى – فيما يشبه إعادة التركيب لما سبق – سمات الاستجابة " الجمالية " لهذا " التمرد " الموضوعى.

وأهم ما نلاحظه فى هذا الإطار هو وعى الروائيين الحاد بأن هذه " الرواية السياسية" المتمردة موضوعياً لا يمكن أن تكون ذات فاعلية حقيقية إذا ما كتبت فى إطار التقنيات " الفنية " الروائية المحافظة؛ بل لابد لها من " التمرد " على " سلطة " الكتابة الروائية التقليدية المستقرة؛ التى تتوازى – باستقرارها وثباتها وسيادتها – مع " السلطة " السياسية بـ " أيديولوجيتها " السائدة والثابتة والمستقرة.

وقد تبدى هذا " التمرد " الجمالى أول ما تبدى فى ذلك " التنوع " البنائى شديد الثراء الذى قدمته " الروايات السياسية " موضع الدراسة؛ ولعل هذه السمة البارزة التى تلفت الباحث بداية؛ مما يوضح طبيعة الاستجابة " الجمالية " الضدية التى تربط هذه "الروايات " بـ"الأيديولوجيا " السائدة؛ حيث يمثل هذا " التنوع " البنائى بثرائه الفعال "النقيض " الجمالى لسيادة " الأيدلوجيا " الواحدة وصورية " الديمقراطية " فى آن واحد؛ أى أننا إزاء نوع من " التمرد " الجمالى الذى يؤكد " التنوع " فى مقابل " الواحدية "؛

---

[1] " الأدب والأيديولوجيا " عمار بلحسن صـ٦٤ مرجع سابق.

و"الثراء " الحقيقى الفعال فى مقابل " التعددية " الصورية المنقوصة.

وقد تجلى هذا " التنوع " فى مجموعة من الأبنية الروائية المتباينة فنياً؛ ومن هذه "الأبنية " التى أشرنا إليها سابقاً؛ البنية " التعددية " التى تقوم على تعدد "الرواة "؛ وقد ظهر ذلك فى " يوم قتل الزعيم"، و " الحرب فى بر مصر "؛ وحتى فى وجود " راوٍ " واحد" خارجى " أو " داخلى " فقد ظهر هذا التعدد – فى بعض الروايات – على مستوى صراع " الرؤى " بين الشخصيات المختلفة التى أعطاها " الراوى " الرئيسى إمكانية تقديم " رؤاها " والدفاع عن " مواقفها ".

– ومن هذه " الأبنية " أيضاً ما يمكن أن نسميه بالبنية " الاليجورية " وأعنى بها تلك البنية التى تقوم على توظيف " التراث " حيث " تصور أحداث وشخصيات عصر سابق فى حين تعنى – فى ضرب من الاسقاط – أحداث وشخصيات العصر الحديث"[١] وقد تكون هذه الاستعارة " الاليجورية "كاملة كما وضح فى " الزينى بركات " وقد تكون مجرد إشارات " متقطعة "كما ظهر فى " نجمة أغسطس " و " الهؤلاء "؛ ولا شك أن هذا " الاستدعاء " التراثى من التقنيات " الفنية " شديدة الأهمية فى " تأصيل " فن " الرواية " العربية وتأكيد خصوصيتها؛ كما أنه يعد – من زاوية أخرى – استجابة جمالية مناهضة للهيمنة " الأجنبية " التى صورتها بعض الروايات.

– ومن هذه الأبنية ما يسمى بالبنية " الوثائقية " التى تقوم على تداخل خطاب " السرد " مع الخطاب " الوثائقى "؛ الذى قد يكون " صحفياً " مباشراً كما فى رواية " ذات " أو " تاريخياً " غير مباشر كما فى " أوراق ١٩٥٤ " أو " بيروت بيروت " [١] وربما كانت هذه " الوثائقية " نوعاً من الاستجابة " الجمالية " المناقضة لحالة " التعمية "

---

[1] " المثقف العربى والسلطة. بحث فى روايات التجربة الناصرية " د. سماح إدريس ص١٥٣ مرجع سابق

[1] أعنى بـ " الوثائقية التاريخية غير المباشرة " استفادة الكاتب من المعلومات الواردة فى بعض الكتب التاريخية كما ظهر فى " التنويه " الوارد فى آخر " أوراق ١٩٥٤ " والذى يوضح استفادة الكاتب من كتابات : أحمد حمروش، أمين عز الدين، د. رفعت السعيد، طارق البشرى، صلاح عيسى.. إلخ.

المقصودة غالباً فى تقديم التاريخ وكأن " الروائى " هنا يقول – تحديداً – ما هو مسكوت عنه فى هذا التاريخ أو ما هو مهمش فيه.

– ومنها أيضاً ما يسمى ببنية " التوازى " وأعنى بها بناء وحدات من " الأحداث " تقوم دلالاتها على " التوازى " و " التماثل " وقد لاحظنا ذلك فى " شرق النخيل " حيث جعل الكاتب من الصراع حول قطعة " أرض " فى أقصى " الصعيد " موازياً للصراع حول "فلسطين "؛ كما يمكن ملاحظة صورة أخرى من هذا " التوازى " فى " موسم العنف الجميل " حيث جعل الكاتب من قصة " إنجاب" امرأة عبد التواب [الجندى المصرى] بعد طول عجز موازية لما تحقق من " نصر " فى " أكتوبر " (١٩٧٣) بعد هزيمة وطول معاناة

ولا شك أن هذا " التوازى " موحٍ بتآزر " الوطنى " و " القومى " و " الخاص " و " العام " على عكس ما انتشر فى بعض الفترات من تغليب للنزعة " الفردية " وسيادتها على حساب المصلحة العامة.

– ومن هذه " الأبنية " كذلك ما يسمى ببنية " التناظر " والتى تعد بديلاً حديثاً لـ " المحاكاة " القديمة " فالنص الحداثى لا يطمح إلى محاكاة الواقع، ولكن إلى خلق واقع موازٍ، تحكم علاقته بالإطار المرجعى الذى صدر عنه آليات عملية التناظر " [1] وقد تجلت هذه البنية فى العديد من الروايات منها –كمثال – رواية " ذات " التى تقوم على " تراكم " الأحداث الروائية الاعتيادية المألوفة غير المتطورة وهو ما " يناظر " " تراكم " الأحداث وعدم فاعليتها على مستوى الواقع الاجتماعى.

– ومن هذه " الأبنية " أيضاً ما يسمى بالبنية " الملحمية " والتى لا تعنى أننا أمام بناء " ملحمى " بالمعنى القديم؛ بل أمام سمات " ملحمية " تدفع بالبنية الروائية إلى إمكانية وصفها بهذا الوصف؛ وقد تجلى ذلك – على سبيل المثال – فى رواية " إمام آخر الزمان "؛ حيث نلاحظ ذلك التقديم العام لـ " المكان "؛ والتصوير البسيط

---

[1] " جماليات الحساسية والتغير الثقافى " د. صبرى حافظ فصول صـ٨٩ م ٦ ع٤ (١٩٨٦).

للشخصيات وحشد عدد كبير منها؛ وغلبة الفعل " الماضى " بملحميته فى مقابل "المضارع " بدراميته[١].

– ومن هذه الأبنية ما يعرف بالبنية " العجائبية – العجيبة "؛ و" العجائبى " نمط أدبى قائم بذاته؛ وهو يقع وسطاً بين " الغريب " الذى ينتمى إلى " الواقع " لكنه متسم بالغرابة؛ و " العجيب " الذى ينتمى إلى ما " فوق – الواقع " [الخيال] أى أن " القارئ " يعيش لحظة " تردد " بين نسبة هذا " العجائبى " إلى " الواقع " فيكون بذلك " عجائبياً – غريباً " ونسبته إلى " الخيال " فيكون بذلك " عجائبياً – عجيباً "؛ طبقاً لهذا التصور الذى يقدمه " تودوروف " :

غريب محض/عجائبى– غريب/عجائبى– عجيب/عجيب محض. [٢]وقد كانت رواية "كتاب التجليات " ممثلة للبنية " العجائبية – العجيبة " فهى " عجائبية " لأننا نتردد إزاء نسبتها إلى " الواقع " أو إلى " الخيال " وهى " عجائبية – عجيبة " لأنها تحسم هذا " التردد " فى اجزاء كبيرة منها بجنوحها إلى " الخيال ".

وليس هناك أقل شك فى وجود "أبنية" أخرى عديدة لكننى سوف أكتفى بهذا لكى أتوقف عند تجليات هذا "التنوع" داخل مستويات أخرى؛ ومنها مستوى "الشخصية" التى تخلت – عموماً – عن سمات " البطولة " التقليدية التى يتمتع صاحبها بالإيجابية وتحدد الملامح والبحث فى " القضايا " الكبرى؛ لكى نجد أنفسنا أمام نماذج "شخصية" مهزومة ومهمشة ومنقسمة على نفسها ومقدمة دونما " اسم " أو " ملامح " محددة [بطل " اللجنة " على سبيل المثال]؛ وهى " نماذج تبدو " مناقضة " لنموذج " البطولة " شبه الخارقة التى أشيعت حول " الزعيم " الفرد الأوحد ووجدت تجسداتها على مستوى

---

(١)فى تفصيل هذه السمات الملحمية انظر" صوت الراوى. دراسة فى ملحمة الحرافيش "د. السيد فضل ص١٨ وما بعدها منشأة المعارف بالإسكندرية.

(٢)انظر: "مدخل إلى الأدب العجائبى" تزفيتن تودوروف ت: الصديق بوعلام ص٥٧ دار شرقيات ط (١٩٩٤)

الواقع، وأكثر من ذلك فإن بعض الروايات قد سعت – ضرباً لـ" السلطة " الأبوية الذكورية المتحققة فى الواقع – إلى إسناد البطولة لشخصيات " نسائية " مثل "ذات "، " هوس البحر "، " رائحة اللحظات "، " ليلى والمجهول " أو إسناد أدوار هامة لها كما فى " الكرنك "، " أوراق ١٩٥٤ "، " نجمة أغسطس "، "يوم قتل الزعيم"، " الممكن والمستحيل "، " موسم العنف الجميل "، " احمد وداود "، " شرق النخيل "، "بيروت بيروت "؛ أو تقديمها فى صورة رمزية مثل نموذج " فاطمة " فى " انكسار الروح " و " الأم " فى " الناب الأزرق " و " فتاة " " بين الياسمين " ولا شك أن إسناد البطولة للنماذج " النسائية " المتمردة أو تقديمها – فى بعض الأحيان – بصورة قد توصف معها بالجنون " يعد صورة رمزية للتمرد على قسوة السلطة الأبوية الذكورية التى تقمع استقلال المرأ ة وإبداعها "[١]

وإذا كانت النماذج السابقة " تناقض " ما هو " سائد " فى " الواقع " فقد قدمت الروايات "كثيراً من النماذج " السلطوية " السياسية والاجتماعية والأجنبية التى " تناظر " هذا " السائد " الواقعى.

وقد تبدى ذلك "التنوع" أيضاً على مستوى " المكان" حيث نجد " مدناً" "مصرية" و "عربية" و "غربية " و "قرى" وساحات "حرب" ومعسكرات أسرى؛ وعلى مستوى "الزمان" الذى تنوع بين "الثبات" و "النمو" و " الدائرية" و"التداخل "؛ كل ذلك فى مقابل "الأيديولوجية" التبسيطية فى تعاملها مع الآخر "العربى" و " الغربى" ورؤيتها للزمن بأبعاده المختلفة

وعلى مستوى " اللغة " المستخدمة نجد هذا " التنوع " أكثر بروزاً حيث تنوعت بين "اللغة السياسية المباشرة " [الحرب فى بر مصر] و " اللغة التداولية الدارجة" ["اللجنة"، " نجمة أغسطس "]، و " اللغة التراثية " [" الزينى بركات "، " التجليات "، " وإمام آخر الزمان "]، " اللغة التهكمية الساخرة " والتى تعدسمةً شبه سائدة فى أغلب الروايات

---

(1) " Madness as textual in the Narratives of three Egyption Writers "
Dinah Manisty , " Alif " p 154 No 14 , 1994.

وذلك لأنها قد تستخدم – فى بعض الأحيان – بغرض " توضيح الانهيار الاجتماعى... أو إنتاج أيديولوجيا عدمية موازية لفوضوية [بعض المدن] " [1] [" الهؤلاء "، " ذات"]، " اللغة التصويرية ذات الكثافة الشعرية " [" شرق النخيل " فى كثير من أجزائها]؛ وهو " تنوع " ثرى يقف على " النقيض " من تلك " اللغة " الأحادية " السلطوية " الممتلئة بالثقة والمباشرة.

وبهذا نكون قد حاولنا استظهار خصائص تلك الاستجابة "الجمالية" للراويات موضع الدراسة إزاء " الأيديولوجيا " السائدة، انطلاقاً من قناعتنا بأن تلك الاستجابة الجمالية هى أهم ما تمتاز به " الرواية " و " الأجناس الأدبية " عموماً عن غيرها من الخطابات الأخرى.

" Fiction , crime and Empire , clues to Moderinty and postmodernism " [1]
Jon thompson , p 99 University of illinois press 1993

قائمة "المصادر والمراجع"

أولاً: المصادر:

- إبراهيم عبد المجيد : - " بيت الياسمين " دار مطابع المستقبل ط٢ (٩٣) ط١ (٨٦) دار الفكر – " فى الصيف السابع والستين " الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢ (٨٩) ط١ (٧٩) الثقافة الجديدة.
- إقبال بركة : - " ليلى والمجهول " مكتبة غريب ط١ (٨١)
- بهاء طاهر : - " شرق النخيل " دار المستقبل العربى ط١ (٨٥)
- بهيجة حسين : - " رائحة اللحظات " دار الثقافة الجديدة ط١(٩٢).
- جمال الغيطانى : - " الزينى بركات " الأعمال الروائية (٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ط١ (٧٤) الثقافة السورية – دمشق
- "كتاب التجليات " الأعمال الكاملة دار الشروق (١٩٩٠)- نشرت الطبعة الأولى لكل سفر على حدة فى الأعوام ٨٣، ٨٥، ٨٦، عن دار المستقبل العربى.
- جميل عطية إبراهيم : - " أوراق ١٩٥٤ " روايات الهلال ٥٣٩ نوفمبر (١٩٩٣).
- راوية راشد : - " هوس البحر " أمادو ط١ (٨٥)
- شريف حتاتة : - " الشبكة " المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ (١٩٨٢).
- صنع الله إبراهيم : - " بيروت بيروت " دار المستقبل العربى ط٢ (١٩٨٨) – ط١ (٨٤)
- " ذات " دار المستقبل العربى ط٢ مارس (٩٣)
- " اللجنة " مطبوعات القاهرة ط٢ (١٩٨٢) – ط١ (٨١) دار الحكمة بيروت.
- " نجمة أغسطس " مكتبة مدبولى (١٩٨٧) ط١ (١٩٧٤) اتحاد الكتاب العرب.
- د. طه وادى : - " الممكن والمستحيل " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٧).
- فؤاد حجازى : - " الأسرى يقيمون المتاريس " دار الإسلام للطباعة ط٥ (١٩٩٥) ط١ (٧٦)
- فؤاد قنديل : - " موسم العنف الجميل " الهيئة المصرية العامة للكتاب (٨٧)
- " الناب الأزرق " المطبعة الفنية (٨٢).

- فتحى غانم : - " أحمد وداود " روايات الهلال يونيو (١٩٨٩) - "حكاية تو " روايات الهلال ٤٦٨ ديسمبر (١٩٨٧)
- مجيد طوبيا : - " الهؤلاء " مكتبة غريب (١٩٨٣) ط١(٧٦).
- محمد جبريل : - " إمام آخر الزمان " مكتبة مصر (١٩٨٤).
- محمد المنسى قنديل : - " انكسار الروح " روايات الهلال ٥١٩ مارس(٩٢).
- نجيب محفوظ : - " الكرنك " دار مصر للطباعة ط١ (٧٤) مكتبة مصر.
- يوسف القعيد : - " الحرب فى بر مصر " دار القاهرة للنشر والتوزيع ط٣ (١٩٨٥)، ط١ (٧٨).
- " وجع البعاد " روايات الهلال ٤٨٩ سبتمبر (١٩٨٩)

ثانياً : المراجع العربية والمترجمة :

- ١- أحمد حمروش : " ثورة ٢٣ يوليو " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨).
- ٢- أحمد السعدنى : " منظور مجيد طوبيابين الحلم والواقع " (١٩٨٦)
- ٣- أحمد محمد عطية : " الرواية السياسية – دراسة نقدية فى الرواية السياسية العربية " ط١ مكتبة مدبولى.
- ٤- د. أحمد هيكل : " فى اللغة والأدب " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٦).
- ٥-أرنولد اتوفين : " معونة أم استعمار جديد " ت : صنع الله إبراهيم دار الثقافة الجديدة.
- ٦- البير يس : " تاريخ الرواية الحديثة " ت : جورج سالم منشورات البحر المتوسط ط٢ (١٩٨٢).
- ٧- ألفين توفلر : " تحول السلطة " الجزء الأول ت : لبنى الريدى. الألف كتاب الثانى ١٨١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- ٨- أنور عبد الملك : " نهضة مصر " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٣)
- ٩- بول كلا فال : " المكان والسلطة " ت : د. عبد الأمير إبراهيم شمس الدين – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط (١٩٩٠)
- ١٠- ترفيتان تودورف : - " باختين : المبدأ الحوارى " ت : فخرى صالح آفاق الترجمة (١٤) "الهيئة ة العامة لقصور الثقافة
- - " مدخل إلى الأدب العجائبى " ت : الصديق بوعلام دارشرقيات ط ١ (١٩٩٤).
- ١١- د. جمال الدين الرمادى : " حصاد الأيام الستة حرب ٥ يونيو " مطبوعات الشعب.

- ١٢- حسن بحراوى : " بنية الشكل الروائى " المركز الثقافى العربى ط١ (١٩٩٠).
- ١٣- د. حسين شريف : " المفهوم السياسى والاجتماعى لليهود عبر التاريخ " الجزء الأول الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥)
- ١٤- د. حسين كامل بهاء : الوطنية فى عالم بلا هوية " الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة (٢٠٠٠)
- ١٥- د. حمدى حسين : " الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية " مكتبة الآداب ط١ (١٩٩٤).
- ١٦- د. حميد لحمدانى : " بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى" المركز الثقافى العربى ط ٢ (١٩٩٣)
- - " النقد الروائى والأيديولوجيا " المركز الثقافى العربى ط١ (١٩٩٠).
- ١٧- خالد محى الدين : "... والآن أتكلم " مركز الأهرام للترجمة والنشر ط (١) (١٩٩٢).
- ١٨- د. خيرى دومة : " تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة "سلسلة دراسات أدبية (٨٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨)
- رجاء جارودى : " الأساطير المؤسسة لدولة إسرائيل " دار المستقبل العربى ط١ (١٩٩٦).
- ٢٠- د. رجب أبو دبوس : " فى الحل الاشتراكى " الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ط٢ (١٩٩٠).
- ٢١- روجرب هينكل : " قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيات التفسير " ت : د.صلاح رزق دار الآداب ط١ (١٩٩٥).
- ٢٢- سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائى " المراكز الثقافى العربى ط١ (١٩٩٣).
- ٢٣- د. سماح إدريس : " المثقف العربى والسلطة- بحث فى روايات التجربة الناصرية " دار الآداب ط١ (١٩٩٢)
- ٢٤- د. سمر روحى الفيصل : " بناء الرؤية العربية السورية " منشورات اتحاد الكتاب العرب (١٩٩٥).
- ٢٥- د. السيد إبراهيم : " نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة " دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (١٩٩٨).
- ٢٦- د. السيد فضل : " صوت الراوى – دراسة فى ملحمة الحرافيش " منشأة المعارف بالإسكندرية.
- - " الواقع والنص – دراسة فى طبيعة الأدب " منشأة المعارف بالإسكندرية (١٩٩٣).

- ٢٧- السيد نجم : " الحرب – الفكرة، التجربة، الإبداع " أدب الحرب الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥).
- ٢٨- السيد ياسين : " العولمة والطريق الثالث " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٩).
- ٢٩- د. سيزا قاسم : " بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٤).
- ٣٠- صالح سليمان : " سوسيولوجيا الرواية السياسية " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨).
- ٣١- د. صبرى حافظ : " أفق الخطاب النقدى " دار شرقيات ط١ (١٩٩٩).
- ٣٢- د. صلاح فضل : " أساليب السرد فى الرواية العربية " دار سعاد الصباح ط١ (١٩٩٢).
- – "شفرات النص " دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط١ (١٩٩٠).
- ٣٣- طارق البشرى : " الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ – ١٩٥٢ " دار الشروق ط٢ (١٩٨٣).
- ٣٤- د. طه وادى : " دراسات فى نقد الرواية " الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ (١٩٨٩).
- – " الرواية السياسية " دار النشر للجامعات المصرية ط١ (١٩٩٦).
- ٣٥- عبد السلام الككلى : " الزمن الروائى – جدلية الماضى والحاضر عند جمال الغيطانى " مكتبة مدبولى (١٩٩٣)
- ٣٦- عبد العزيز قبانى : " لبنان والصيغة المأساة " دار الآفاق الجديدة بيروت ط ١ (١٩٨٢).
- ٣٧- عبد الملك مرتاض: " فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد" عالم المعرفة ٢٤٠ ديسمبر (١٩٩٨).
- ٣٨- عبد المنعم تليمة : " مقدمة فى نظرية الأدب " دار العودة- بيروت
- ٣٩- عمار بلحسن : " الأدب والأيديولوجيا " الدار البيضاء ط٢ (١٩٩١)
- ٤٠- فؤاد زكريا : " العرب والنموذج الأمريكى " مكتبة مصر (١٩٩٩).
- ٤١- فؤاد مرسى : " هذا الانفتاح الإقتصادى " دار الثقافة الجديدة ط١(١٩٨٤).
- ٤٢- فاروق شلبى : " أصول علم السياسة – دراسة مقارنة للنظم السياسية ".
- ٤٣- فاضل زكى : " السياسة من وراء الاستراتيجية " الموسوعة الصغيرة ١٧٨ دار الشئون الثقافية بغداد.

- ٤٤- فوزى منصور : " الشرق أوسطية سيطرة صهيونية على الوطن العربى " مؤسسة العربى.
- ٤٥- فيصل دراج : " دلالات العلاقة الروائية " دار كنعان ط١ (١٩٩٣)
- ٤٦- لوسى مير : " الانثربولوجيا الاجتماعية " ت د. علياء شكرى ود. حسن الخولى دار المعرفة الاجتماعية (١٩٩٤).
- ٤٧- مأمون عبد القادر الصمادى : " جمال الغيطانى والتراث " مكتبة مدبولى (١٩٩٢).
- ٤٨- د. محمد الباردى : " الرواية العربية والحداثة " دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية ط١ (١٩٩٣).
- ٤٩- محمد بدوى : " الرواية الحديثة فى مصر " الهيئة العامة المصرية للكتاب ط١ (١٩٩٣).
- ٥٠- محمد حسنين هيكل : " أكتوبر ٧٣ السلاح والسلام " مركز الأهرام للترجمة والنشر ط١ (١٩٩٣).
- - " حديث المبادرة " شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ط٦ (١٩٨٥).
- ٥١- محمد عبد الحليم أبو غزالة : " وانطلقت المدافع عند الظهر " مطبوعات الشعب ط٢ (١٩٧٥).
- ٥٢- محمد عزام : " فضاء النص الروائى مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان " دار الحوار ط١ (١٩٩٦)
- ٥٣- د. محمد عنانى : " الأدب وفنونه " الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩١)
- ٥٤- محمود أمين العالم : " ثلاثية الرفض والهزيمة دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة – نجمة أغسطس – اللجنة) " دار المستقبل العربى ط ١ (١٩٨٥)
- ٥٥- د.محمود الربيعى : " فى نقد الشعر " دار المعارف ط ٤ (١٩٧٧).
- ٥٦- د. مصطفى الضبع : " رواية الفلاح – فلاح الرواية " الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ (١٩٩٨).
- ٥٧- د. مصطفى عبد الغنى : " الاتجاه القومى فى الرواية " عالم المعرفة ١٨٨ أغسطس ١٩٩٤.
- ٥٨- مصطفى مرتضى على : " المثقف والسلطة – دراسة تحليلية لوضع المثقف المصرى فى الفترة من ١٩٧٠ – ١٩٩٥ " دار قباء ط١ (١٩٩٦)
- ٥٩- د. نبيلة إبراهيم : " فن القص بين النظرية والتطبيق " سلسلة الدراسات النقدية (١) مكتبة غريب.

- ٦٠- نبيه بيومى عبد الله : " تطور فكرة القومية العربية فى مصر " الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ (١٩٨٥).
- ٦١- نيكولاس بولانتزاس : " السلطة السياسة والطبقات الاجتماعية " ت : عادل غنيم دار الثقافة الجديدة ط١ (١٩٨٩).

ثالثاً : الدراسات والمقالات والحوارات :

- د. حسام عيسى : " يوليو ما تزال هى الأفق " مجلة " أدب ونقد " العدد ٤ أغسطس (١٩٨٨).
- د. سامية أحمد سعيد : " قراءة فى روايات إقبال بركة " مجلة القاهرة العدد (٨٨) أكتوبر (١٩٨٨).
- د. صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافى" مجلة فصول المجلد ٦ العدد ٤ (١٩٨٦).
- د. صلاح رزق : " النقد اللغوى ضرورة منهجية " ضمن كتاب " مداخل لتحليل النص الأدبى " إشراف د. عز الدين إسماعيل أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى (١٩٩٧).
- عبد الله أبو هيف : " أبحاث فى السرد العربى " مجلة " الفصول الأربعة " العدد (٤٩) السنة (١١) (١٩٩١).
- عبد المنعم عبد القادر : " قراءة فى رواية الأسرى يقيمون المتاريس " ضمن كتاب " لقاء مع الزمن المستباح دراسات فى إبداع فؤاد حجازى " أدب الجماهير كتاب أدبى يشرف عليه فؤاد حجازى ط١ (١٩٨٩).
- د. على الراعى : " الرواية ديوان العرب " مجلة القاهرة العدد (١٦) يونيو (١٩٩٠).
- د. غالى شكرى : " وجوه الفانتازيا " مجلة فصول المجلد ١٢ العدد الأول (١٩٩٣).
- د. كما أبو ديب : " الأدب والأيديولوجيا " مجلة فصول المجلد (٥) العدد (٤) (١٩٨٥).
- ماجد السامرائى : " فتحى غانم : الرواية والموقف الاجتماعى " مجلة الأقلام العددان ١١، ١٢ تشرين الثانى (١٩٨٦).
- د. مازن الوعر: " الانجاهات اللسانية المعاصرة ودورها فى الدراسات الأسلوبية " مجلة عالم الفكرالمجلد (٢٢) العدد (٣،٤) (١٩٩٤).
- محمد بريرى : " توفيق الحكيم والمنسى قنديل بين عودة الروح وانكسارها " مجلة فصول المجلد (١٢) العدد الأول (١٩٩٣).
- د. محمد عمارة : " المثقف الموظف وبطانة المماليك " مجلة أدب ونقد العدد (٤) أغسطس (١٩٨٨).

- محمود أمين العالم : " أساليب السرد فى الرواية العربية " مجلة " إبداع " العدد (٧) (١٩٩٥) ٠

رابعاً : المراجع والدراسات الأجنبية :

1- Charles W. Anderson , athers : " issues of political development" , prentice hal inc 1967.

2-Dinah Manisty : " Madness as textual in the narratives of three Egiption writers , " Alif " no 14 , 1994

3- Ezra pound : "Abc reading" , Mcclelland and stewart Ltd

4- Jon thompson : "Fiction , crime and Empire , clues to moderinty and postmodernism " , university of Illinoispress 1993

5- Hans – Georg Gelssler : " Modern lssues in perception " North Holland Amesterdam , new york oxford 1983

6- Homi K. phabha : " the location of culture " Routledage 1994.

7- Marting Gray : " Adictionary of literary terms " longman 1984.

8- Irena R. Makapyk : " Encyclopedia of contemporary literary theory " APProaches scholars terms

الفهرس